

ПРАВИТЕЛЬСТВО РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ
УЧРЕЖДЕНИЕ
ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ «САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
УНИВЕРСИТЕТ» (СПбГУ)
Институт истории

Руководитель магистерской программы
«История искусств»
доктор искусствоведения, доцент
Дмитриева Анна Алексеевна

Председатель ГАК
доктор искусствоведения, ведущий научный
сотрудник отдела Новейших течений ГРМ
Карасик Ирина Нисоновна

**АВТОПОРТРЕТ ЖЕНЩИНЫ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРАКТИКЕ ФОТОГРАФОВ
ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА: КЛАССИЧЕСКАЯ ТРАДИЦИЯ И ЭСТЕТИЧЕСКИЕ
КОДЫ**

Диссертация

на соискание степени магистра по направлению 50.40.03 «История искусств»
магистерская программа – История западноевропейского искусства

Выполнила

студентка

Иванова М. А.

_____ (подпись)

Рецензент:

кандидат искусствоведения,
заведующая отделом эстампов РНБ
Бархатова Елена Валентиновна

Научный руководитель:
кандидат искусствоведения
старший преподаватель кафедры истории
западноевропейского искусства
Института Истории
Ярмош Анастасия Сергеевна

Работа представлена в комиссию
« ____ » _____ 2016г.
Секретарь комиссии:
Фадеева Людмила Петровна

Санкт-Петербург

2016

Содержание

Введение.....	3
Историография.....	7
Глава 1. Теоретические предпосылки осмысления феномена автопортрета в искусстве женщин-художников.....	15
1.1 Типология автопортрета в контекстах «я есть», «я - я», «я чувствую».....	15
1.2 Феминистический дискурс искусства женщин	22
Глава 2. Женские фотографические автопортреты в искусстве второй половине XX века.....	30
2.1 Автопортреты по типологиям: Фото-Факт, Нарцисс, Isona Vera.....	30
2.2 Классическая традиция в женском фотографическом автопортрете	33
2.3 Интерпретация жанра автопортрета в творчестве женщин-фотографов	39
Глава 3. Эстетический код самопрезентации в автопортретах Синди Шерман, Вивьен Майер, Франчески Вудман	44
3.1 Эстетический код гендерной самопрезентации в автопортретах Шерман, Майер и Вудман	46
3.2 Принцип я-холст и я-вкрапление в работах женщин-фотографов	57
3.3 Интерпретации личностных сюжетов в автопортретах Синди Шерман, Вивьен Майер, Франчески Вудман.....	65
Заключение.....	71
Приложение.....	74
Список использованной литературы.....	75
Список иллюстраций.....	79
Иллюстрации.....	81

Введение

Представленная работа посвящена исследованию фотографического автопортрета женщины в искусстве фотографии второй половины XX века. Актуальность такого феномена, как автопортрет в современном обществе, предопределила сравнительный и теоретический характер исследования. В работе речь идет не только о художественной практике женщин-фотографов в автопортретном жанре во второй половине XX века, но и о том, что послужило предшествованием этих автопортретов и какую роль данная практика несет в современной культуре.

Цель исследования заключена в определении особенностей интерпретации образа женщины в авторской фотографии второй половины XX века, в том числе выявлении специфических эстетических кодов, сформулированных как с позиций принятия, так и с позиций отрицания феминистического начала в искусстве. Исходя из цели работы, определены **задачи**:

- Сформулировать понятие автопортрета в художественной фотографии, определить его характерные признаки и черты;
- Определить характер заимствования приемов классического изобразительного искусства в создании фотографического автопортрета;
- Выявить эстетические коды и теоретические основы, в контексте которых происходит развитие женской фотографии;
- Выявить, конкретизировать и охарактеризовать основные иконографические типы, связанные с женским началом в искусстве фотографии исследуемого периода;

- Рассмотреть психологические аспекты художественной коммуникации «женщина-автор – реципиент» при восприятии автопортрета;
- Проследить и конкретизировать нарративы, связанные с проблемой серийности в женском автопортрете.

Объектом изучения в настоящем исследовании являются художественные процессы, авторские интерпретации и эстетические коды в контексте поиска, идентификации, принятия или отрицания женщинами–фотографами *femina*–сущности. **Предметом**, в свою очередь, выступают авторские женские автопортреты в современной фотографической практике второй половины XX века, где особое внимание уделено таким авторам как Синди Шерман, Франческа Вудман и Вивьен Майер.

Актуальность настоящего исследования обусловлена тем, что автопортрет становится популярным феноменом не только в художественной, но в повседневной практике. Изучение первоисточков прототипов современных автопортретов в искусстве второй половины XX имеет важное культурно-историческое и эстетическое значение для развития современного гуманитарного знания в его междисциплинарном срезе. Представленное исследование обращено к верификации тех социальных и культурных контекстов, которые находя проявление в искусстве фотографии, оказывают непосредственное влияние на развитие представлений о парадигме “*Homo Ludens*”, в том числе определенной в искусстве XX столетия феминным началом.

В настоящий момент мы можем говорить об уникальном месте автопортретного жанра в процессе личностной самоидентификации как творца, так и обыденного человека. Популяризация автопортрета в фотографической практике любителя в XXI обусловлена технической доступностью возможности мгновенно поделиться своей эмоцией при помощи изображения, заключающего собственное лицо с ситуативной мимикой, а также необходимостью загрузки фотографического изображения,

иллюстрирующего внешность пользователя в интерфейсах практически всех социальных сетей. Основатель сервиса для обмена автопортретными изображениями М. Стефанер говорит о том, что «селфи – куда более сложное явление, чем было принято считать. Оно не только отражает культурные матрицы, но и проявляет тренд движения нового поколения, которое уже сейчас диктует правила игры в мире»¹. Разделяя это мнение, кажется важным проследить культурные и эстетические коды автопортретного жанра, эпохи, предшествующей современной популяризации автопортрета. Именно фотография становится тем видом искусства и технического прогресса, который оказывается в состоянии проявить и проиллюстрировать всё многообразие личностных переживаний и ситуационных происшествий, охватывающих современного человека в будничном жизненном цикле.

Определяя **границы исследования**, следует указать, что временной период второй половины XX века характерен моментом, когда фотография находится на пике своей популярности и уже обозначила своё особое место наравне с другими видами искусств. Именно в этот период создают свои произведения выдающиеся женщины-фотографов, главной темой фотографических работ которых становится работа с собственным образом материальным и духовным.

Научная новизна работы заключается в том, что впервые в отечественной искусствоведческой практике уделяется внимание исследованию фотографического автопортрета в творчестве женщины-фотографа в рамках теоретического рассмотрения темы. В данной работе предпринята одна из первых попыток описать основные характерные типы исследуемых автопортретов, а также предложена новая типология автопортретов, выработанная на основе подробного анализа творческой

¹Гант О. Как сделать фотографию селфи, чтобы тебя полюбили. Исследование // Теплица социальных технологий. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://te-st.ru/2014/02/25/how-to-make-selfie>(дата обращения 05.05.16)

практики таких мастеров как Синди Шерман, Франческа Вудман и Вивьен Майер.

Особую роль в изучении заявленной темы играет определение **методологических основ** и теоретической базы, ставшими основополагающими в данном исследовании. Раскрытие понятия кода, применяемого в отношении инициарной практики современного искусства, происходит через теорию Чарльза Пирса о знаках и теорию Розалинд Краус об индексе и иконе, переводящий метод Пирса в плоскость фотографических практик.

Эстетические коды в рамках данного исследования становятся интересны как на уровне иконологического анализа изображения, так и на семантическом уровне прочтения содержания автопортрета. Представляется возможным применить теории феминизма в эстетике женского образа второй половины XX века ко всей женской фотографии. При сужении темы по гендерному признаку нельзя обойти вниманием феминистическую теорию. Одним из ключевых предметов в рамках исследования стал вопрос о существовании "особенного женского стиля" в художественном фотографическом автопортрете, и как следствие теоретическое обоснование идентификации новых женских кодов в эстетике постмодернизма. (Отрицание себя, отрицание женского начала, борьба с женской сущностью, андрогинность и т.д.)

Историография

Междисциплинарный характер заявленной темы исследования обусловил привлечение в исследовательскую аналитику работ имеющих равное отношение как к истории искусства, так и к философии и теории. Особое место в изучении заявленного вопроса заняла серьезное теоретическое наследие зарубежных авторов. Основополагающими трудами при написании данной работы стали труды Ролан Барта, Розалинды Краусс и Мишеля Фуко.

В книге «Camera lucida. Комментарии к фотографии»², которая впервые публикуется в 1980 году, главным посылом является попытка автора понять сущность фотографии и проследить секрет её гения. Одна из частей книги начинается с того, что Барт, сталкиваясь с детскими фотографиями своей покойной матери, через переживание от этого снимка приходит к выводу о том, что фотография, являясь проводником между прошлым и настоящим, служит, главным образом, для обозначения произошедшего, то есть маркером «это было», и обладает уникальным даром воскрешать из подкорки памяти образы, напрямую с содержанием фотографии не связанные. Важно отметить, что Барт отрицает отождествление фотографии с искусством, так как считает такую классификацию упрощающей истинные магические свойства фотографических изображений.

В 1985 году выходит книга Розалинды Краусс «Подлинность авангарда и другие модернистские мифы»³, состоящая из эссе, объединенных сюжетами истории модернизма. Краусс не только дает подробное описание произведениям искусства, но и выстраивает собственную теорию для работы

²Барт Р. Camera lucida М.: Ad Marginem, 1997

³Краусс Р. Подлинность авангарда и другие модернистские мифы. М.: Художественный журнал, 2000

с памятниками искусства, единую в своих методологических подходах к анализу и интерпретации скульптуры, живописи и фотографии.

В эссе «Дискурсивные пространства фотографии» Краусс ставит цель, найти способ описания фотографии, считая, что неверным читать фотографию по критериям, созданным историей живописных искусств. Краусс считает, что во главе фотографического происхождения стоит личностный поиск автора и фотографию стоит анализировать скорее через археологический анализ, свойственный Фуко.

Говоря о Фуко, следует отметить, что речь идет о теории Мишеля Фуко: об археологии, как о методе, раскрывающем структуру мышления. В тексте 1969 года «Археология знания»⁴ Фуко критикует классический исторический подход и реабилитирует понятие документа, как живого инструмента, и выстраивает основные принципы археологического знания в определении особой специфичности предмета: обратиться к истоку предмета и выявить его собственную специфичность.

Важным трудом для целей настоящего исследования является история фотографии⁵, написанная Биомонтом Ньюхоллом, в которой он предлагает для фотографии приближенную к истории искусств структуру видового распределения фотографии на пикториальную, буквальную и авангардную. Интересным является факт того, что для анализа Ньюхолл использует только один снимок и по нему считает возможным делать выводы о мастере. История фотографии выстраивается изначально для работы с фотографическими пространством 1910–1920 годов, однако, впоследствии историографическое поле расширяется на все искусство XX века, и имя Синди Шерман вписывается историю фотографии Ньюхолла. Также он выводит теорию о фотографическом свойстве любого искусства после 1960

⁴ Фуко М. Археология знания. Ника-Центр, 1996

⁵Newhall B. The History of Photography from 1839 to the Present. N.Y.: The Museum of Modern Art, 1982. 320 p.

года, говоря о том, что фотография получает значимость равную значимости классических искусств.

Ведя речь о композиции фотографии, её создании и анализе, возможно указать на книгу Л. П. Дыко «Основы построения композиции в фотографии»⁶. В тексте автора приводится подробный очерк о развитии фотографии как одного из видов искусства, а также рассматриваются изобразительные средства фотографии, что в свою очередь позволяет нам заимствовать отдельные приемы анализа фотографического пространства в целях определения художественной специфики фото-изображения. Также в работе с фотографическими изображениями невозможно упустить труд Зигфрида Кракауэра⁷, выделяющего в фотографии в первую очередь реалистические тенденции и акцентированию случайного.

Обращаясь к публикациям, посвященным отдельным персоналиям, затронутым в данном исследовании, отметим, что их в имеющейся в настоящей момент историографической традиции не так много. В 2000 году выходит книга Розалинды Краусс «Холостяки»⁸ (переведена и опубликована на русском языке в 2004 году). Книга состоит из отдельных эссе о восьми женщинах художницах, среди которых есть очерки о Синди Шерман и Франческе Вудман. О С. Шерман Краусс уже писала в 1997 году, в то же время в рамках исследования творчества Вудман представленная работа Краусс, фактически, первый опубликованный серьезный очерк. Краусс начинает повествование о Вудман с истории преподавания в школе Баухауз, где учеников учили рисовать не то, что они видят (на примере лимона), а то, каким их предмет является внутри себя (кислота лимона на языке). Краусс, не заостряя внимания ни на биографических моментах жизни Вудман, ни на трагической истории её ранней смерти пишет исключительно о

⁶Дыко Л. П. Основы композиции в фотографии. М., 1986.

⁷Кракауэр З. Природа фильма: реабилитация физической реальности. М.: Искусство, 1974. С. 65.

⁸Краусс Р. Холостяки. М.: Прогресс-Традиция, 2004

взаимоотношении Вудман с материалом при построении фотокомпозиций. О работе с сочетанием дерева, рам, стекла, бетона, собственного тела и тел других людей, которые и являются главными в творчестве Вудман. Особое внимание Краусс уделяет серии «Чарли Модель», в которой Вудман снимает себя вместе с моделью из класса рисования, для которого позирование является ежедневным трудом, а также карандашным подписям на углах фотографии, которые Краусс считывает, как задачи, разрешение которых видит в самом кадре. Возвращаясь к очерку о С. Шерман отметим, что автор эссе отстраняется от привычной формы монологов в феминистских прочтениях и говорит о кристально чистом, женском прочтении образа, вводит термин «десублимация» и приводит понятия Барта о мифах и их истолковании.

В 2002 выходит книга «Непроявленное. Очерки по философии фотографии»⁹, где в главе «Синди Шерман: откровения тела» Е. Петровская раскрывает проблематику эстетики «ужасного» и подробно разбирает личностные эстетические коды, которые использует Шерман для создания своих произведений.

В «Антифотографии»¹⁰, которая выходит в 2003 году, через фигуры таких фотографов как Синди Шерман и Борис Михайлов, Е. Петровская говорит о пограничном понимании фотографии и искусства, о тех эффектах, которые они вызывают, о символах, которые помогают референту считывать с плоскости фотографии нечто большее, чем документальное запечатление события. Петровская подробно пишет о серии «Кадры для кинофильмов без названия», рассказывая о визуальном восприятии, созданном Шерман, которое заставляет референта считывать новое для него изображение как что-то доподлинно знакомое и уже где-то видимое.

⁹ Петровская Е. Непроявленное. Очерки по философии фотографии. Ад Маргинем, 2002

¹⁰ Петровская Е. Антифотография. М.: Три квадрата, 2003

В книге «Жизнеописания художников»¹¹ художественного критика Кэлвина Томкинса одна из глав также уделяется Синди Шерман. Томкинс пишет очень личный текст на грани между интервью и дружескими воспоминаниями, в отличие от других авторов, он делает больший акцент на настоящем Шерман и её последних работах, а не на первых сериях, хотя и дает некое подобие биографической сноски, напоминая, откуда начинается творческий путь Синди Шерман. Томкинс пишет о Шерман как о друге, рассказывает про то, какой она предстает перед ним (простая женщина в футболке и с короткими волосами), и о том, в каких шикарных нарядах блистает на своей выставке. Автор рассказывает о мастерской Шерман, в которую никому нельзя войти и приводит факты из личной жизни фотографа.

В книге «Всё или ничто. Символические фигуры в искусстве второй половины XX века»¹² Екатерина Андреева подробно останавливается на специфике постмодернистской культуры, во власти которой Шерман создает свои произведения и анализирует фотографии автора через призму эпохи и явлений, которые её окутывают. Андреева дает подробные описания произведений и представляет большое количество цитат из книг и интервью недоступных русскоязычному читателю.

Актуальность фигуры Шерман в европейской культуре обуславливает обширное количество качество каталогов и опубликованных иллюстрированных книг. Так, в 2000 году выходит ретроспектива «Cindy Sherman: Retrospective»¹³, включающая в себя полное собрание фотографий снятых Шерман до 2000 года, а именно более 200 изображений.

¹¹Томкинс К. Жизнеописания художников. — Москва: V-A-C press, 2013.

¹²Томкинс К. Жизнеописания художников. — Москва: V-A-C press, 2013.

¹³Thames & Hudson 2000

В 2003 году публикуется книга «Cindy Sherman: The Complete Untitled Film Stills»¹⁴, включающая в себя все изображения, входящие в самую известную серию Шерман, книга состоит из 164 страниц и выходит с упором на одноименную выставку серии, которая проходила в 1995 году.

Обращая внимание на других женщин фотографов, чье творчество стало предметом настоящего исследования, отметим, что в 2006 году издательство Phaidon выпускает 256 страничную книгу «Francesca Woodman»¹⁵, являющуюся на настоящий день самым полным сборником фотографий Вудман с высоким качеством иллюстраций и вниманием к передаче цветовых и светотеневых эффектов пленочных снимков.

В 2014 году выходит книга «Francesca Woodman: Works from the Sammlung Verbund»¹⁶, которая является дополненной версией каталога к выставке в музее Современного Искусства Сан-Франциско, проходившей в 2012 году. Уникальность этого издания в двух интересных явлениях: во-первых, черно-белые снимки Вудман для этого издания отпечатаны в новом цветовом разрешении, что делает изображения более четкими и без налета черной пелены низкого разрешения, однако из-за этого исчезают карандашные подписи к фотографиям, которые оставляла Франческа по краям кадра, которые Краус, например, рассматривает целостно вместе с работой. Вторым преимуществом этой книги является вступительное эссе Элизабет Бронфен, которая пытается опровергнуть мнение о том, что использование собственного тела в творчестве Вудман является репетицией собственной смерти, а наоборот вместе с цветовым решением отпечатков является художественным решением, иллюстрирующим бесконечность творческой жизни мастера.

¹⁴The Museum of Modern Art, New York

¹⁵Francesca Woodman, Phaidon Press, 2006

¹⁶ Francesca Woodman: Works from the Sammlung Verbund, 2014

В 2016 выходит книга «Francesca Woodman: On Being an Angel»¹⁷ в честь выставки работ Франчески в музее Стокгольма. Помимо большого количества иллюстративного ряда, в книге публикуется два эссе: «Быть ангелом» Анны Теллегрен, раскрывающее творческий путь Вудман и её взаимоотношения с собой при построении кадра, и «Тело и его истории» Анны-Карин Палм, в котором автор пишет об оголении и работе собственным телом Вудман и психологическом подтексте обнажения Вудман.

Первым источником, позволяющим познакомиться с творчеством Вивьен Майер, является сайт¹⁸, созданный и поддерживаемый Джоном Малуфом. Данный интернет-ресурс регулярно пополняется фотографиями, информацией о предстоящих выставках, а также статьями, посвященными творчеству Майер.

В 2013 году выходит документальный фильм «В поисках Вивиан Майер» под режиссурой Джона Малуфа и Чарли Сискела, в котором рассказывается полная история открытия Майер, приводятся интервью с её воспитанниками и наглядно рассказывается путь раскрытия биографии никому не известного фотографа. В сотрудничестве с Малуфом двумя годами ранее издательство Powerhouse Books выпускает каталог «Vivian Maier: Street Photographer»¹⁹ – 136 страничный том с фотографиями Майер и вступительным словом Малуфа.

В 2013 году выходит отдельное издание, посвященное автопортретам Майер, - «Vivian Maier: Self-Portraits»²⁰, заключающее в себе ранее до этого не показанные фотографии и позиционирующее Майер как автопортретного

¹⁷ Francesca Woodman: On Being an Angel, Moderna Museet, Sweden, 2015

¹⁸ Maloof J Unfolding the Vivian Maier mystery.[Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://vivianmaier.blogspot.ru/2009/10/unfolding-vivian-maier-mystery.html>(дата обращения 20.04.16)

¹⁹ Vivian Maier: Street Photographer, Powerhouse Books, 2011

²⁰ Vivian Maier: Self-Portraits, 2013

фотографа. Годом позднее была опубликована более полная версия – книга под названием «Vivian Maier: A Photographer Found»²¹, авторские права на которую, разумеется, также принадлежат Джону Малуфу. Издание содержит 235 фотографий (черно-белые и цветные на этот раз) и две вступительные статьи, рассказывающие полную историю открытия миру фотографа по имени Вивиан Майер.

Среди отечественных публикаций также выходят две заслуживающие внимания статьи о творчестве Майер. Среди них, текст Марии Годованной «В попытке «распилить лошадь» Вивиан Майер»²², который дает подробный обзор феномену открытия фотографа, социальной роли женщины-фотографа и тому, как Майер использовала её для создания своих снимков, и о легенде, которую сотворил Малуф вокруг Майер. В 2013 году выходит статья «Вивиан Майер: женские стратегии творчества»²³ авторства Микаэлы. В первую очередь в статье делается акцент на образ того города, который создает Майер в своих фотографиях, а также о личностном фотографа: о том, почему Майер выглядела именно так, работала няней и вела замкнутый образ жизни.

Подводя итог историографическому обзору отметим, что большая научная традиция в последние десятилетия сформировала прочную теоретическую базу для осмысления такого явления как искусство фотографии XX века во всех его отдельных аспектах. Однако обращение к более сложному структурному материалу творчества женщин-фотографов, несмотря на его огромный потенциал, показало, что исследователи последних лет только открыли для себя данную область и многие суждения и аргументации вызывают научную полемику.

²¹Vivian Maier: A Photographer Found, Harper Design. 2014

²²Годованная М. В попытке «распилить лошадь» Вивиан Майер [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://seance.ru/blog/portrait/vivian_maier/ (дата обращения 22.04.16)

²³Микаэла. Вивиан Майер: женские стратегии творчества [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://archives.colta.ru/docs/31551> (дата обращения 20.04.16)

Глава 1. Теоретические предпосылки осмысления феномена автопортрета в искусстве женщин-художников

1.1 Типология автопортрета в контекстах «я есть», «я - я», «я чувствую»

Анализируя отдельные произведения в жанре автопортрета стоит понимать, что, любое изображение, равно как и любой памятник искусства, является автопортретным, то есть несёт в себе особое заложенное послание автора его создающего и от этого отпечатка невозможно абстрагироваться. Автор, создавая произведение, привносит в мир образ, который стоит из пережитого и прочувствованного им, то есть из его собственного прошлого. Эпштейн пишет об этом процессе, как об опыте «...ведь «опыт» – это одновременно и «попытка», и эксперимент, результаты которого принадлежат будущему; и «пережитое», которое хранит и запечатлевает результаты прошедшего; но в опыте как таковом нет ни тех, ни других «результатов», а только сам процесс, «вечное настоящее», которое открыто во всех направлениях»²⁴.

Жанр портрета, в котором моделью выступает сам художник, и является той самой универсальной формой вечного настоящего, сообщающего референту в частности и эпохе в целом что-то по-настоящему искреннее и особое. «Авторы, говоря о себе, – пишет Монтень, – сообщают читателям только о том, что отмечает их печатью особенности и необычности; что до меня, то я первый повествую о своей сущности в целом, как о Мишеле де Монтене, а не как о филологе, поэте или юристе»²⁵. И здесь желание сообщить миру соприкасается вплотную с иконографическим прочтением, знаком-индексом, свойственным культуре или эпохе, и

²⁴Эпштейн М. Законы свободного жанра // Вопросы литературы 1987. №7.С.123

²⁵Монтень М. Опыты [Электронный ресурс]. Режим доступа: www.philosophy.ru (дата обращения 1.05.16)

личностным или групповым эстетическим кодам, которым подвластен созданный памятник и благодаря или из-за которых он считается особым образом.

Уже в первобытном обществе мы можем говорить о первом абстрактном «автопортретом» изображении. На стенах пещер исследователи находят отпечатки рук первобытных людей, присутствие которых Еремеев объясняет, как «возможно, что человек здесь не создавал язык, не изобретал средство коммуникации и даже не хотел увековечить в отпечатке форму своей руки - он просто выражал себя и свою самость»²⁶. И с этим проявлением самости после первобытного человека из пещеры мы будем встречаться на протяжении всей истории искусства, фактически фиксируя в семантическом наполнении единственный посыл «я есть».

Далее маркер «я есть» проявит себя в желании художников оставить собственное изображение на создаваемых ими произведениях вместе подписью или вместо нее, сообщающей об их авторстве. Так, например, братья Лимбурги помещают свои фигуры в январском месяце «Великолепного часослова герцога Беррийского» (Рис.1) среди гостей при обмене подарками во дворе герцога. Немецкие мастера Ривкин и Вайсмут создают фигурки себя и помещают их в композицию Сигтунских ворот, которые выполняют для Софийского собора в Великом Новгороде. Первым же о феномене автопортрета пишет Плутарх в жизнеописаниях²⁷ применительно к автопортрету Фидия, который включает собственное изображение в композицию «Битвы амазонок», находящуюся в Парфеноне: «...изображая на щите битву с амазонками, вычеканил свое собственное изображение в виде плешивого старика, поднявшего двумя руками камень, а также прекрасный портрет Перикла, сражающегося с амазонкой. Он очень

²⁶ Еремеев А.Ф. Первобытная культура: происхождение, особенности, структура. Мордовский университет, 1996 - С.160

²⁷ Плутарх. Сравнительные жизнеописания в двух томах, М.: «Наука», 1994

искусно расположил руку, поднимающую копье перед лицом Перикла, как будто хотел скрыть сходство, но оно, все же, видно с обеих сторон»²⁸. Также существует легенда, что Фидий разместил две фигуры так, что смонтировав их, щит потеряет форму и разломается.

Однако, все появляющиеся изображения несут в себе тот же одновременно и обобщающий, и удивительно эгоцентричный характер, что и отпечаток руки на стене пещеры. Художник, создатель сообщает, что он есть, он присутствует или он создал, однако не вкладывает в этот посыл практически никакой личной информации. В этом контексте важно понимать, что до эпохи Просвещения человек иначе осознавал себя и свое место в этом мире, не видя границы между миром его окружающим и миром его внутренним. Каждый автопортрет, который встречается до эпохи Просвещения в большей степени несет в себе индекс художника как творца, креатора, представителя особой высокохудожественной элитарной культуры. В меньшей степени в этих работах мы можем усмотреть художественные индексы личностных переживаний, чувств и ощущений. Человек такой эпохи осознает себя частью общества, к которому он принадлежит. Подобный характер восприятия себя через время, эпоху, культуру характерен для автопортрета эпохи Возрождения. Автопортретами эпохи Возрождения, которые отвечают маркеру «я есть», являются вставные автопортреты, когда художник пишет себя в кругу семьи, коллег или заключает себя в историческое полотно, событие которого происходит до момента его жизни.

В фотографическом портрете автопортретный маркер «я есть» вновь возвращается к функции следа от руки, оставленной на стене пещеры. Примерами таких изображений становится явное присутствие фотографа в кадре, обозначение факта свершения съемки не камерой, а человеком за камерой стоящим. Иконографически такие автопортреты заключают в себе

²⁸Плутарх. Сравнительные жизнеописания в двух томах, М.: «Наука», 1994. С.35

либо присутствие руки или ноги фотографа в кадре, либо намеренное присутствие его тени. Например, фотограф Ли Фридландер (Рис.2), который бесконечно снимает собственную тень, включая её в городской фоторепортаж.

Следующим типом автопортретного самовыражения является маркер «я – я», несущий в себе личностную информацию об авторе автопортрета. Чаще всего этот тип раскрывается в таких видах портретных изображений, которые Г. Л. Васильева-Шляпина называет как «профессиональный, то есть тот, на котором художник изображен за работой»²⁹, а Зингер «автопортрет, в котором художник изображает себя завязанным на связь с собственным творчеством»³⁰ и «изображает себя в классической традиции, раскрывает нам самосознание автора»³¹. Как правило, к подобным типам автопортрета будут относиться изображения, иконографически перегруженные знаками и атрибутами, сообщающими, что перед реципиентом предстанет художник, работающий в мастерской, с моделью, с кистями и красками. Появление подобных знаковых элементов сообщает зрителю информацию о месте этого человека в социальной среде и роде его занятий, уровне образования и мастерства. Не стоит упускать из внимания тот факт, что подобные автопортреты нередко заключали в себя функцию визитной карточки, сообщающей о навыках и умении живописца, а также его ступени в иерархии мастеров художественного мира. Нередким явлением становятся возрастные автопортреты художника, в которых он отображает вехи своего взросления, становления, старения. Так, Мартирос Сарьян на картине 1942 года «Три возраста» (рис.3) изображает самого себя в молодости, зрелости и старости, охватывая на одном полотне временной промежуток около сорока лет. Также

²⁹Васильева-Шляпина Г.Л. Автопортретный жанр в мировом изобразительном искусстве. // Вестник КрасГУ серия «Гуманитарные науки», № 6, 2005 г.С. 90-94.

³⁰Зингер Л.С. Автопортрет в советской живописи.М.: Знание, 1986. С.34

³¹Там же

встречаются и серии автопортретов, на которых мастер пишет себя с каким-либо временным промежутком.

Последним маркером в приведенной типологии автопортретов является маркер «я чувствую», напрямую связанный с передачей личностных переживаний и самоощущений автора. В искусстве до XX века этот тип автопортрета существует лишь номинально и выражается в костюмированных или образных автопортретах. Так в сцене «Страшного Суда» Микеланджело изображает себя на коже, снятой со Святого Варфоломея (Рис.4). Подобное изображение собственного лица художником может являться первым автопортретом в образе, то есть автопортретом, с помощью которого художник не сообщает информацию о том, как он выглядит, а передает собственные эмоции и ощущения с помощью включения себя в сюжет. В этом ключе осмысления собственного духовного облика наиболее известны автопортреты Альбрехта Дюрера, на которых он изображает себя вне специфического образа или же в образе Христа.

В фотографической практике автопортретные изображения встречаются сразу же с изобретением фотографии и сразу же несут в себе приметы психологического автопортрета. Первым фотографическим автопортретом считается изображение Ипполита Байара. В 1840 году он изображает себя на фотографии, которую называет «Автопортрет в виде утопленника» (Рис.5). На оборотной стороне фотографии находится надпись, которая гласит: «Тело, которое вы здесь видите, принадлежало некогда господину Байярду, изобретателю процесса, с помощью которого получено это изображение. Насколько мне известно, этот неутомимый экспериментатор три года занимался своим открытием... Правительство, проявившее свое великодушие к господину Дагеру, сказало господину Байярду, что помочь ему ничем не может, и бедняга утопился. О, как причудлива жизнь человеческая!.. Тело пробыло в морге несколько дней, но

никто не узнал и не востребовал его»³². Текстуальный контекст этого произведения в полной мере описывает проигранную конкуренцию с Дагером за право зваться «отцом фотографии», зато благодаря этому открывает историю автопортретных фотографических изображений.

Работа с собственным изображением как процесс самосознания в полной мере раскрывается в искусстве XX века. Для ознакомления с жанром автопортрета интересны работы Пикассо. На экспозиции в музее, посвященном его творчеству, в Барселоне представлены автопортреты, созданные творцом на протяжении всего творческого пути. Работы разнообразны не только по техникам исполнения, среди них представлены и фотографические работы, и графические, и живописные, также разнообразна и стилистика этих работ, широкое звучание которой в творчестве Пикассо можно полностью проследить на примере его изображения самого себя.

Автопортретная работа встречается практически у каждого художника эпохи авангарда, однако, есть некоторые мастера, для которых работа над собственным изображением является одним из основных сюжетов творчества. Парашютов³³ приводит список художников, наиболее часто прибегающих к созданию автопортретов, выглядит он следующим образом:

1. Винсент Ван Гог (Голландия) – 60 автопортретов
2. Эгон Шиле (Австрия) – 56 автопортретов
3. Фрида Кало (Мексика) – 55 автопортретов
4. Харменс Рембрандт ван Рейн (Голландия) – 52 автопортрета
5. Янош Пирк (Венгрия) – 42 автопортрета

Отправные точки к семантическому прочтению автопортрета в эпоху модернизма, и наследующему ему постмодернизму с его рефлексией в отношении классического искусства, во многом определили и характер

³² Мишель Фризо: «Новая история фотографии»// [Электронный ресурс] <http://www.machina.su/edition/9785901410660/fragments/drawned/> (дата обращения 16.04.16)

³³[Электронный ресурс] <http://izoselfportrait.narod.ru/> (дата обращения 20.03.16)

творчества фотографов. Техничко-технологические возможности, определенные развитием фотографической техники во второй половине XX столетия, позволили фотографам в полной мере подвергнуть инициарному анализу собственное Я, его духовное содержание в биографическом, историческом, социальном контекстах.

Рассмотрение в ходе данного исследования большой выборки фоторабот, позволило определить следующие подходы автора к созданию фотопортрета, в том числе сопряженные с заявленной в данном параграфе типологией:

- при помощи зеркала или автоспуска (явный автопортрет), фиксирующий запечатление собственного существования;
- профессиональный с камерой или моделью (явный автопортрет):, констатирующий факт совершения съемки и определяющий принадлежность к роду занятий, творческой профессии;
- портрет «присутствия», выражающийся в воспроизведении теней, очертаний, как фактов личного присутствия в композиции кадра;
- в образе (неявный автопортрет), где фотограф выступает в роли модели.

Совокупность приведенных в тексте маркеров, кодирующих «Я» в контексте произведения искусства, как впрочем и все указанные выше подходы к воспроизведению этих кодов в фотографическом снимке, как результате творческой деятельности, в полной мере раскрываются в работах женщин-фотографов. Однако, отдельные примеры их работ позволяют говорить об определенной самостоятельности и нетипичности художественных поисков, как правило сопряженных в области поисков «мать-дитя» и антагонизме феминного и маскулинного начал.

1.2 Феминистический дискурс искусства женщин

Феминизм как самостоятельный термин в истории искусства и социальной культуры имеет значительное количество трактовок и спорных моментов по поводу истоков своего генезиса и последующей эволюции. Как правило в развитии этого неоднозначного явления в истории исследователи определяют три волны, обусловленные различными историческими движениями и событиями: первая волна датируется серединой XIX века – серединой XX вв.; вторая волна относится к событиям конца 60-х годов XX в.; третья волна ознаменовано современным этапом развития социальной культуры. Определяющим фактом в развитии этого явления оказывается то, что появляющийся как социальное движение за равноправие женщин в XX веке феминизм превратился в направление межкультурного и междисциплинарного характера современного состояния гуманитарного знания.

Социологический словарь Коллинс дает следующую трактовку феминизму и определяет его как:

«1. Целостная теория, связанная с характером глобального угнетения женщин и их подчинения мужчинам.

2. Социополитическая теория и практика, стремящаяся к освобождению всех женщин от мужского превосходства и эксплуатации.

3. Социальное движение, заключающее в себе стратегическую конфронтацию с гендерно-классовой системой.

4. Любая идеология, состоящая в диалектическом противоречии со всеми женоненавистническими идеологиями и действиями»³⁴.

В свою очередь Г. Брандт пишет о том, что «феминизм, по крайней мере в теоретическом осмыслении, перерос этимологию своего названия. Сегодня

³⁴Большой толковый социологический словарь (Collins). - М., 1991

он не только про- и за- женщин, он за адекватное понимание жизненной практики человека любого пола»³⁵.

Изначально в искусстве существуют пять женских образов: матери, девственницы, блудницы, богини и музы. Эти образы расширяются от канонических до личностных, переплетаются, используются как образы, в которые облачают натурщицу. Например, аллегорический портрет Екатерины II в образе богини Фемиды авторства Д. Г. Левицкого (рис.9). Речь в этом случае идет о пассивной роли женщины в искусстве и обществе, где женское появляется исключительно в явлении перед мужчиной, который испытывает по этому поводу эмоции, выражаемые в том числе через художественные произведения. Альмира Усманова пишет об этом: «Образы женщины в искусстве, таким образом, функционируют как своего рода "культурные симптомы" (Э.Панофский). Также как и в реальной жизни, искусство отражало стремление патриархального социума не только подчинить себе женщину, но и наказать её за те грехи, вину за которые по идее должна нести мужская часть общества (женщина как причина всех несчастий – образ Евы по-прежнему является одним из фундаментальных для западной культуры мифов греховности женщины)»³⁶. Здесь же имеет место быть некий страх перед женщиной, перед её греховным началом и всесильностью из-за функции продолжения рода. Чудновская пишет об этом как о лакановском начале: «Женщина – это тоже маска. Р. Салеццл в книге «(Из)вращения любви и ненависти» рассуждает о лакановском понимании женщины как другого (термин Лакана – Большое Другое): «Лакановская теория придерживается того мнения, что женщина не существует. Лакан указывает на то, что никакое понятие Женщины не может объять всех

³⁵Брандт Г.А. Философская антропология феминизма. Природа женщины. - СПб, 2006. С.10

³⁶Усманова А.«Женщины и искусство: политики репрезентации» // Введение в гендерные исследования. Часть 1: Учебное пособие. ХЦГИ, Санкт-Петербург: Алетейя, 2001. С.468

женщин. Женщина для мужчин как и для женщин, отделена, перечеркнута, как и Большой Другой: Женщина – предельно непостижимое, «женщина никогда не бывает сама по себе, женщина мифологизирована как идеал, как муза» (цитата по Лакану). Вера в Женщину, таким образом, ни что иное, как попытка стереть ту линию, которая отмечает субъекта и которая отрицает нехватку в другом. Поэтому Женщина для Лакана – это, по сути, фантазия мужчины. Мифическая женщина, муза или идеал, по сути, асексуальны. Отождествление с этим идеалом представляет собой попытку избежать расщепления, ускользнуть от присущей половым различиям нехватки»³⁷.

С постепенным освобождением от патриархального гнета и появлением женского искусства появляется феминистическая критика, начинающаяся со статьи Линды Нохлин «Почему не было великих художниц?»³⁸. Начинается феминистическая деятельность как биографическое переосмысление классического искусства с целью поиска забытых женских имен и обнародований о том, почему среди женских имен гениальных художниц встречается так мало.

К 70-м годам XX столетия феминистический подход как один из методов исследования набирает большую популярность и становится самостоятельным методом аналитики не только современного, но и классического искусства: «...феминистская критика представляет собой хороший пример неклассического искусствознания, умеющего "работать" с современным искусством и предлагающего иную оптику видения в отношении искусства классического»³⁹.

Ключевым вопросом феминистической критики ставится не только поиск женских имен во всей истории искусств, но и дискурс о причинах

³⁷ Там же. С. 470

³⁸ Нохлин Л. «Почему не было великих художниц?» [Электронный ресурс] <http://artaktivist.org/pochemu-ne-bylo-velikix-xudozhnic-chast-1/> (дата обращения 16.04.16)

³⁹ Усманова А. «Женщины и искусство: политики репрезентации» // Введение в гендерные исследования. Часть 1: Учебное пособие. ХЦГИ, Санкт-Петербург: Алетейя, 2001. С.473

отсутствия женского стиля, критика мужского доминанта и, как следствие, отсутствие женского взгляда в истории искусств.

Ведущей и основной работой для целей настоящего исследования остается статья Линды Нохлин. В ней она опровергает точку зрения ряда феминисток, полагающих, что существует женский стиль, основанный на определенных выразительных критериях и на особенности женского положения в обществе и женского опыта, и целое «женское искусство», характерно отличающееся, соответственно, от мужского. Доказывая, что художницы и писательницы одного круга скорее близки другим художникам и писателям своей эпохи и схожего мировоззрения, чем все они друг другу. Нохлин пишет о том, что «на первый взгляд такое утверждение кажется достаточно разумным: женский опыт и общественное положение в целом, и в частности – положение и опыт женщин в искусстве, отличаются от мужских, и искусство, созданное группой женщин, объединившихся сознательно и ставящих перед собой четкую задачу воплотить в искусстве групповое осознание женского опыта, конечно, может стилистически быть определено как феминистское, а то и женское»⁴⁰, но автор не находит ни одной исконно женской темы, что не позволяет сказать, что женщина подробнее и талантливее раскрывает такие темы, как нежность или сентиментализм, не более сконцентрирована на теме детей и семьи и так далее. При этом Нохлин упрекает женщин-феминисток в частности и широкую публику в целом в том, что они недопонимают, что такое искусство: в их наивном представлении искусство – это прямое, личное выражение эмоционального опыта человека, перевод жизни личности на визуальный язык. Искусство же почти никогда таким переводом не бывает, а великое искусство – вообще никогда. В создании произведения искусства участвует самодостаточный язык формы, более или менее зависимый или независимый от конвенций,

⁴⁰Нохлин Л. «Почему не было великих художниц?» [Электронный ресурс]
<http://artaktivist.org/pochemu-ne-bylo-velikix-xudozhnic-chast-1/> (дата обращения 16.04.16)

схем или систем записи данной эпохи, каковые заучиваются или вырабатываются либо в процессе ученичества или преподавания, либо за долгие годы собственных экспериментов.

В рамках данного исследования вопрос о женщинах-творцах сужается до женщин-фотографов. В частности, в сфере художественной фотографии теория Нохлин остается такой же правдивой: общность женщин-фотографов невозможно проследить в сюжетной линии и технике исполнения. Однако, совершенно определенная общая типология, противоречащая выводам Нохлин, выстраивается при рассмотрении автопортретов женщин-фотографов. Вопрос заключается в том, что показывают с помощью автопортрета женщины-фотографы, какие темы при этом раскрывают. В прочтении этой проблематики раскрывается два глобальных отличия: разница в мужском и женском автопортрете и феминных эстетических кодах, вложенных в их самопрезентационные автопортреты.

Феминистическая критика сопряжена с гендерным вопросом, актуальность которого возрастает во второй половине XX века и остается на пике интереса ученых до сих пор. Гендер – есть репрезентация индивидуальности в терминах особых социальных отношений⁴¹. В науке гендерный подход базируется на первостепенности биологических различий между мужским и женским. В культуре на первое место встают различия, предлагаемые обществом.

По Кириллиной гендерный концепт основан на следующих компонентах: «культурные символы; нормативные утверждения, задающие направления для возможных интерпретаций этих символов и выражающиеся в религиозных, научных, правовых и политических доктринах; социальные

⁴¹Абубикирова Н.И. Что такое «гендер»? [электронный ресурс] <http://www.a-z.ru/women/texts/abubikr.htm> (дата обращения 22.04.16)

институты и организации; а также самоидентификация личности».⁴² Основопологающей темой гендерных исследований являются исследования о мускулинности и феминности, гендерной идентичности и гендерных ролях.

Стоит отметить, что понимание феминности значительно изменяется в обществе постмодернизма, в отличие от классического представления. Е. Чудновская говорит о феминности как о некой игре, в которую играют художники эпохи постмодерна. Женская тема становится на ряду с темой сексуального, чем-то за гранью, и воспринимается, скорее, как отклонение от нормы, чем как естественная тема. При этом главной идеей преобразования женского образа является не конечная цель, а состояние этого изменения: «Игра знаков, игра контактов рождает игру и самой идентичности, в которой процесс идентификации достигается за счет того, что референт надевает маску, и индекс уже не может за ней его распознать»⁴³. Чудновская приходит к выводу о том, что «из современной художественной культуры уходит понимание феминного как такового, того, что вызывает восторг и трепетание ... феминное начинает восприниматься как просто признак отсутствия пола, признак пола обратного мужскому»⁴⁴

Женскому творчеству в эпоху постмодернизма свойственно иное отношение к пониманию уродства, как впрочем и противоположная ему тенденция гиперболизации женского. Уродование, китч, работа с отталкивающим и не совершенным – актуальная тема в искусстве последних десятилетий, не редко встречающаяся в творческой практике в искусстве у женщин.

⁴²Кирилина А.В. Гендерные аспекты массовой коммуникации [Электронный ресурс] <http://www.owl.ru/win/books/articles/kirilina.htm> (дата обращения 22.04.16)

⁴³Чудновская Е.Л. Трансформация образа женственности в художественной культуре второй половины XX века//Культурогенез и культурное наследие, Центр Гуманитарных Инициатив, 2014

⁴⁴Чудновская Е.Л. Трансформация образа женственности в художественной культуре второй половины XX века//Культурогенез и культурное наследие, Центр Гуманитарных Инициатив, 2014

Так, например, фотограф Диана Арбус создает фотопортреты странных, больных, выглядящих иначе людей. Болевое отвращение, создаваемое в пространстве её кадра, притягивает и отталкивает одновременно. Она создает не «столько портрет общества, сколько взгляд на общество, то есть не портрет, а автопортрет»⁴⁵. История её творческого самовыражения начинается с того, что она устает от фотографии моды и идеальных рекламных образов и, отправляясь на поиски настоящей жизни, гипертрофирует реальное в кадре, делая фокус на людях, выходящих за рамки обычных встречаемых на улице прохожих. Однако, она всегда снимает отдельную личность, в меньшей степени её интересует «толпа». Сохранились свидетельства о том, что Арбус подолгу общается с человеком, которого снимает, вступает с ним в психологический контакт, тем самым фиксируя не только видимую материальную оболочку, но и внутренне состояние объекта съемки. «Её сила в другом, в высоком градусе, в напряжении, почти опасном для жизни – к её фотографиям невозможно прикоснуться без риска получить болевой шок»⁴⁶

Следующим маркером, свойственным современному женскому искусству, является акцент на содержании личности, а не на материальной оболочке. Те веяния, которые в фотографическом искусстве начинают распространяться в середине XX века, в первых десятилетиях XXI доходят на масс-маркета. Многочисленные бренды используют для промо-съемок моделей с нестандартными параметрами и внешностью, проходят многочисленные агитации, призывающие женщин с любой комплекцией полюбить собственное тело.

⁴⁵Лемхин М. «Откровения Дианы Арбус» [электронный ресурс]

<http://www.chayka.org/node/430> (дата обращения 20.04.16)

⁴⁶Лемхин М. «Откровения Дианы Арбус» [электронный ресурс]

<http://www.chayka.org/node/430> (дата обращения 20.04.16)

В 2016 году для календаря «Пирелли» Энни Лейбовиц снимает женщин, акцентируя внимание на их личности, а не внешней идеальности. Изначально календарь «Пирелли» ежегодно снимают различные фотографы, делая акцент на сексуальности женского тела. Однако каждый приглашенный фотограф ищет собственное выражение в заданных рамках. Так в 1972 Сара Мун создает свойственное её стилю легкое и воздушное ретро, изображая нежных дев и практически не раздевая их в кадре.

Энни Лейбовиц впервые работает для Пирелли в 2000 году, создавая изображения с частями женского тела. Обезличивая и кадрируя на подобие сюрреалистической фотографии 1930–1940 годов, она создает историю о женском теле. В 2016 её героинями ставятся достойные женщины современности, прославившиеся каждая в своей области. Лейбовиц рисует честный и откровенный психологический портрет обнажая морщины.

Одной из героинь календаря становится Эми Шумер (Рис.6) – комедийная актриса. Лейбовиц снимает её в достаточно откровенной позе и не в самом выгодном для неё ракурсе. На фотографии видны физические изъяны тела. При этом в интервью, посвященном этому календарю, Эми Шумер говорит, что она никогда не чувствовала себя настолько красивой. В этом особый талант Лейбовиц в работе с фактурой, не только в подборе внешнего вида героини, идеально раскрывающего замысел прочтения создаваемого образа, но и являющего комфортным для модели.

Тенденция и искусства, и масс-медиа последних десятилетий выводит новый индекс прочтения реальности, в котором обществу представляется для просмотра то естественное, что реципиент видит каждый день в жизни, то естественное, что может казаться пугающим при особом гипертрофированном прочтении, то, на что не будешь смотреть дольше двух секунд (портреты уродцев Арбус), или то естественное, что окружает нас в повседневности (настоящие женщины Лейбовиц). Образ феминного в современной культуре оказывается игрой в смыслы, определенные в том числе собственной эстетикой женщин-фотографов.

Глава 2. Женские фотографические автопортреты в искусстве второй половине XX века

2.1 Автопортреты по типологии: Фото-Факт, Нарцисс, Icona Vera

В процессе исследования и работы с широкой выборкой художественной фотографии представилось возможным определить женские автопортреты к трём основным группам: Фото-Факт, Нарцисс и Icona Vera.

Первая определена событийным нарративом, в контексте которого женщина–фотограф документирует свою жизнь, фиксируя устойчивую повседневность. Подобные примеры ставятся фото-фактом, хроникой и не приравниваются к художественной фотографии, однако, не исключаются из исследования, так как являются важными для формирования женской стилистики и понимания женского предмета интереса. Тип Нарцисс представляет комплекс самолюбования, который раскрывается на примере фотографических изображений, в которых фотограф-модель повествует о себе, работает над собственным изображением и образом, нарочито высказывает свое авторское отношение как к телесному, так и к духовному содержанию себя-модели. Тип Icona Vera указывает на библейский сюжет о первом, истинном изображении Христа, созданным им самим с помощью платка святой Вероники. К этому типу относятся изображения, на которых автор и модель, выступающие в одном физическом теле, в действительности оказываются полярными. Подобная дуальность выражается в имманентном прочтении информации о себе, в отказе восприятия посылы "автопортрета" как такового. Она же позволяет видеть серьезную художественную трансформацию в одном мастере, а именно двойственность ролей женщина–фотограф и женщина–модель. Этот тип позволяет женщине–фотографу привнести критическое начало в интерпретацию образа, выявить

отрицательные признаки, гиперболизировать их. Стоит отметить, что идея связать миф о первом изображении Христа принадлежит Мондзёну⁴⁷. Она утверждает, что в фотографии “традиция нерукотворных образов находит легитимирующее средство выражения. Можно сказать, что фотография легитимирует чудо, или откровение”⁴⁸. Собственно фотографическое изображение является “механизмом чуда в концентрированном виде”⁴⁹. И “Фотографическая пластина становится фактически той тканью, или убрусом, на которой отпечатан божественный лик. Фотография уже есть образ нерукотворного изображения как такового”⁵⁰. В первой главе была приведена типология женских автопортретов, созданная в рамках данного исследования, используя которую оказалось возможным систематизировать представление о женском фотографическом автопортрете в форме сводной таблицы (См. приложение 1).

На примерах из этой таблицы является возможным рассмотреть вопрос серийности в фотографической практике создания автопортретов женщинами фотографами.

Исходя из выборки, оказалось, что фотографы, помещенные под тип *Фото-факт*, снимают себя не серийно: женщины используют автопортрет только для документальной репрезентации себя и отслеживания своих изменений: рождение детей, старение и так далее. При этом исключительно редко создается всего лишь один снимок, чаще всего создаются мини серии от двух до пяти кадров, или фотоколлажи из множественных кадров.

⁴⁷Mondzain M. -J. Image, Icône, Économie: Les sources Byzantines de l'imaginaire contemporain. P.: Editions du Seuil, 1996.

⁴⁸ Петровская Е. Теория образа. РГГУ, 2011 - С.98

⁴⁹ Там же

⁵⁰ Там же, С.99

Подобные автопортреты не складываются в смысловые серии и скорее соединяются вместе по иконографическому признаку.

О больших же сериях имеет место говорить в типах и *Нарцис* и *Isona Vera*. Серийный подход становится решением для передачи самопрезентации и раскрытии через чреду образов проблемаки, которая волнует автора. В данных архивах не встречаются одиночные снимки, автор либо исследует одну тему на протяжении всего творческого пути (как Франческа Вудман), либо вновь и вновь обращается к собственному изображению для раскрытия различных художественных вопросов (как Синди Шерман).

В данном вопросе стоит рассказать о серии фотографий, которую создает Люси Хилмер. Её фотографические работы отнесены в данном исследовании к типу Нарцисс. Специфика её автопортретов заключается в том, что из года в год в день своего рождения она фотографирует себя в одних только мужских белых трусах, носках и ботинках (Рис.7). Серия этих автопортретов называется «Костюм на день рождения» – она началась в 1974 году и создается по настоящий момент. С помощью этих снимков автор не только отслеживает для самого себя и показывает зрителю изменения, которые происходят с телом женщины из года в год, но и документирует события, происходящие с ней. Люси включает в кадр своего мужа, дочку с момента её рождения, отслеживает моменты её взросления, снимается с молодоженами на свадьбе, где она работала в день своего рождения, меняет виды за собой или снимается в студии с портретами прошлые лет в руках (Рис.8). Специфика этих снимков в честности создания перед зрителем раскрывается не только с высокопроцентной концентрацией честности женское тело и судьба женщины, но и афишируется современно открыто принцип создания автопортрета (студийное оборудование в кадре).

Подход создания автопортрета в целом также интересно рассмотреть, взяв за основу представленную традицию. Типология автопортретов по их созданию была приведена в первой главе данного исследования. В данной

выборке необходимо рассмотреть два принципа создания автопортретов: явный и скрытый. То есть тот, при котором фотоизображение считывается как автопортрет и тот, который распознается как таковой только благодаря подписи к фотоизображению или культурологическому знанию о том, как выглядит фотограф.

Подводя некоторый суммарный итог можно определить, что тип Фото-Факт не представляет собой никаких особенностей: снимают себя женщины для документирования и с использованием зеркала и штатива в кадре, например, автопортреты Сары Мун (Рис.9), и без него, как в случае автопортретов Дианы Арбус (Рис.10). В свою очередь тип Нарцисс, включающая в себя работу над собственным изображением и работу с собственной внешностью, чаще всего сопряжена с фотографированием в зеркало и явным посылом к тому, что перед нами автопортрет. А модель Isona Vera, несущая в себе цель создания отдельного от я-фотографа образа на фотографическом изображении, уникальна тем, что никогда не проявляет в рамке кадра маркеры, которые помогут считать это изображение как автопортрет.

2.2 Классическая традиция в женском фотографическом автопортрете

В классическом искусстве автопортрет, выполненный женщиной-художником, встречается едва ли не чаще других видом изображений. Основная причина связана с тем фактом, что долгое время женщинам было запрещено писать с натуры и появляться в академических заведениях. Таким образом, автопортрет является единственным возможным способом запечатлеть человеческое тело. Разумеется, не стоит совершенно отрицать того, что автопортрет встречается в женском искусстве как акт самолюбования, традиционно свойственный женщинам. Однако Турчин пишет о том, что «у художниц, в их работах, часто бывает несколько

преднамеренно опущена одна важная черта: желание быть модной, красивой и желание всем нравиться»⁵¹

История искусства, в части репрезентации женского автопортрета, а также представленная в данной работе выборка сделали возможным определить четыре подхода к созданию автопортрета в классической живописной традиции: профессиональный; семейный; в образе; передача эмоционального состояния через автопортрет.

Первый, профессиональный тип, наиболее употребимый и включает в себя само изображение женщины в роли художника. Характерным для этого типа является создание собственного изображения с мольбертом, кистями, красками или в мастерской. Одно из первых подобных изображений встречается например в манускрипте Известные Женщины флорентийского автора Джованни Боккаччо в 1374 году (Рис.11). Подобные изображения можно считать своеобразной визитной карточкой, благодаря которой мастер представляет самого себя, и автопортрет тем самым выполняет функцию я-есть и так же сообщает о стиле рисования и умениях мастера.

Семейный тип автопортрета в полной мере помогает женщине-творцу раскрыть свою социальную роль матери, и привнести женского начала в собственное творчество.

Автопортреты в образе встречаются начиная с эпохи просвещения и несут в себе первые примеры отстранения модели от собственного изображения, для передачи некоего заложенного в элемент переодевания маркера и нового самоопределения. В эпоху Просвещения распространены автопортретные изображения в образах мыслительниц, музыкантов, философ. Встречаются более глубинные образы отождествления себя в образе св. Екатерины (Рис. 12) или св. Марии.

⁵¹Турчин В.С. Феминистский дискурс. Российское эхо / В.С. Турчин // Амазонки авангарда (Искусство авангарда 1910-1920-х гг.). – М.: Наука, 2004. С.16 – 51.

Передача собственного эмоционального состояния напрямую через автопортрет свойственная живописным изображениям XX века. Помимо новой социальной роли женщины и появившиеся свободы и возможности к самовыражению одной из причин таких автопортретов является распространение и доступной фотографии. Документальная функция визитки и автопортрета для обозначения собственного статуса художника становится возможным через фотопортретирование. Для примера данного типа лучшего всего подходят автопортреты Фриды Кало (Рис.13), которые становятся ключевой темой в ее творчестве. Сама она говорила о том, что «Я пишу себя, потому что много времени провожу в одиночестве и потому что являюсь той темой, которую знаю лучше всего»⁵². Пропуская через собственное творчество личностные трагедии, Фрида создает образ из собственного внешнего вида, использование которого активно подхватывают, вдовольные ее творчеством художники, фотографы и дизайнеры.

Одной из центральных задач данного исследования является верификация смысловая и эмоциональная специфическая насыщенность автопортретов женщин-фотографов. Работая с изображениями женщин фотографов, была произведена не только выборка по типологии, о которой речь шла в первой главе, но и выборка внутри типов, позволившая выявить некие общие знаки-индексы, которые несут в себе изображения. Часть этих кодов ведет свое начало в живописной традиции, восходит к тому, что мы сейчас уже можем называть классической традицией, часть XX века несет в себе отголосок происходящих социальных перемен общества и является ответом или предшественником феминистического дискурса в художественном пространстве. Любопытным оказывается тот факт, что эстетические коды, обнаруженные в работах фотографов, в некоторых случаях противоречат типологической выборке, и эмоциональный посыл фотографического

⁵²Andrea Kettenmann, Frida Kahlo. Frida Kahlo, 1907—1954: pain and passion. P. 27

изображения оказывается никак не взаимосвязан с типологическим видом изображения.

При первичном сравнении и прочтении на уровне иконологического анализа кажется, что общих черт в автопортретах женщин-фотографов и художниц практически не наличествует. Однако, различие это относится к принципиальному в функции изображения, которая вкладывается в портрет и автопортрет в искусстве до распространения фотографии и после нее. Так, на сравнении автопортретов Вивьен Майер и Артемизии Джентилески кажется возможным прописать эволюцию женского фотографического жанра. На примерах автопортретов Фриды Кало и Франчески Вудман можно только выявить общие закономерности, которые возможным окажется применить к любым женским автопортретам двадцатого столетия.

В первую очередь стоит рассмотреть прямой автопортрет. То, что в живописи Васильева-Шаляпина называет «профессиональный» автопортрет, благодаря которому становится понятным, что перед нами изображен художник, то есть в пространстве мы обязательно увидим кисти, мольберт, неоконченную работу или другие атрибуты творческой мастерской в фотографической практике, раскрывается на два вида изображений из-за специфики техники создания фотографического автопортрета.

Речь идет о том, что прямой автопортрет с помощью зеркала и фотоаппарата не всегда в фотографической практике является прямой отсылкой к профессии и роду деятельности. Учитывая, что фотографическое оборудование в XX веке становится общедоступным, наличие камеры и соответствующая съемка ничего не сообщает о профессии и призвании автора и даже о таланте говорить может весьма отдаленно.

Таким образом, прямой автопортрет через зеркало с камерой в руках может нести сообщение *я фотограф* как и не нести такого сообщения вовсе.

Фотоизображения, несущие исключительно прямую смысловую нагрузку и интересные только в социальном и культурологическом прочтении, могут называться фото-фактами и не несут в себе интересных нам

кодов и символических индексов. Однако, в выборке, на которой строится данное исследование, эти автопортреты приведены по причине того, что женский автопортрет в них считывается по третьему знаку системы Пирса – знаку-символу. Мы узнаем в представленных изображениях автопортреты женщин-фотографов благодаря культурологическому знанию о том, как эти женщины выглядят или же благодаря считыванию информации с подписи к фотоизображению.

К данному типу мы относим и исключительно простые фотографии, такие как автопортрет Илс Боинг, которая снимает себя напротив зеркала при помощи штатива два раза в 1931 году (Рис.14) и в 1986 году (Рис.15) , запечатлевая саму себя в одной и той же позе в двух совершенно разных возрастных состоянии или простой в прочтении автопортрет Астрид Кирчер (Рис.16).

Важным фактом в данном случае является то, что из всей выборки мы не встречаем женских автопортретов, прямо читающихся как *я фотограф*. Мы не видим ни откровенно студийного оборудования, ни, например, фотографий с моделями, которые мы часто встречаем в мужском профессиональном автопортрете.

Таким образом, в женском фотографическом автопортрете второй половины XX века не встречается классического автопортрета-самоопределения и не является видимым заимствование данной традиции из живописи, хотя такой опыт встречается в мужском автопортрете и фотографических автопортретах XXI века.

Вторым типом автопортрета, характерным для классической традиции, является автопортрет с детьми, тема семьи, материнства. Несмотря на то, что материнство является классической темой, которую, безусловно, нельзя приписывать исключительно к женскому искусству, интересно то, что через прочтение именно этой темы сквозь века идеально считывается стилистическая специфика и акценты эпохи (Рис.17).

К автопортрету с ребенком обращаются и женщины-фотографы, для которых жанр автопортрета не является самостоятельной темой их творчества и которые не снимают или практически не снимают себя в других обстоятельствах, таким образом, используя исключительно документальные и технические возможности фотокамеры для самозапечатления в важный жизненный момент.

Третьим и четвертым типом классической традиции является функция передачи эмоционального состояния и запечатленная себя в образе, которая в полной мере раскрывается в фотографическом автопортрете и является тем, что роднит женский живописный и фотографический автопортреты, об этих типах более подробно речь пойдет далее.

Таким образом, классическая традиция в обращении к фотографическому автопортрету сводится к обращению композиционным решениям и смысловым конструкциям, где определяющими являются те функции, которые можно назвать документальными. Отсутствие живописной манеры и художественной интерпретации оголяет функцию, оставляя за фотографией только функцию маяка, сообщающего *я есть*.

2.3 Интерпретация жанра автопортрета в творчестве женщин-фотографов

В статье «Заметка о фотографии и симулякре»⁵³ Розалинда Краус рассказывает о программе французского телевидения, которая в качестве эксперимента приглашала людей с разнообразными профессиями и культурными знаниям к комментариям различных фотографий. Этот эксперимент доказал в полной мере теорию социолога Бурдьё об отсутствии у фотографии собственных эстетических критериев и что во главе любого

⁵³Краусс Р. Фотографическое: опыт теории расхождений / Пер. с англ. и фр. А. Шестаков. М.: Ад Маргинем, 2014

фотографического изображения (художественного, документального, любительского) лежат эстетические коды великого искусства и индексация личностных знаний и ощущений от фотографии.

Для раскрытия проблематики прочтения и возможности считывания художественных кодов в пространстве женских фотографических автопортретов и выявления причин актуальности автопортрета в современном обществе было проведено выборочное интервьюирование респондентов с разным уровнем культурологического образования. Под выборку попали следующие типы молодых женщин: студентка творческой специальности, фотограф и молодая женщина, работа которой не связана с творчеством, но которая рисует в качестве хобби.

В беседе с опрашиваемыми был задан вопрос о том, знают ли они такие имена, как Синди Шерман, Вивьен Майер и Франческа Вудман, и известно ли им что-то о их творчестве и биографии. Девушка, рисующая в свободное время, и не связанная с художественной деятельностью по профессии не знала имен этих женщин, девушка-фотограф слышала имена только Вивьен Майер и знала некоторые факты из ее биографии, благодаря документальному фильму о ней, девушка, обучающаяся на творческой специальности знала имена всех трех героинь и с легкостью поддержала беседу об их творчестве.

Далее каждой из них были показаны по одной фотографии каждой из приведенных выше женщин-фотографов и были заданы вопросы о том, какую женщину они видят на этом снимке, какие ощущения эти снимки вызывают.

Для беседы были предложены три снимка:

1. Франческа Вудман «Без названия 1975-80» (Рис. 18) – автопортрет, где Франческа изображает себя обнаженной в полосатых чулках, волосы закрывают лицо, ноги присогнуты с коленях, руки лежат спереди, за Франческой на стене висят платья и рубашка, в углу виднеется часть зеркала в раме.

2. Вивьен Майер «Автопортрет 1953» (Рис.19), где Майер фотографирует себя со своей воспитанницей в стекленном отражении. В кадре полностью видна камера, за спинами у протежируемых отражается город, по серьезным лицам девочки и Майер явно видно, что это не случайный кадр.

3. Синди Шерман «Без названия №403» 2000 года (Рис.20), где Шерман представляет в образе женщины со специфическим загаром с белыми местами под глазами, в белом парике, в белом лифчике торчащем из-под черной майки и с несколько надменным выражением лица.

Снимок «Без названия 1975-80» Франчески Вудман девушка, не связанная с творчеством в рабочее время, охарактеризовала как *бытовое селфи*, имея в виду под этим термином автопортрет, выполненный в домашних условиях и раскрывающий не только внешность автора, но и бытовые моменты его жизни. Девушка-фотограф прокомментировала фотоизображение, как кадр с неслучайной постановкой и высказала предположение, что движением в кадре специально создается ощущение спонтанности. Она отметила, что по ее ощущению эпатаж с обнажением был не единственной целью данного кадра. Девушка, обучающаяся на творческой специальности, прокомментировала, что Вудман на этом снимке кажется ей метафорой стремительности жизни и возможности ее изменить, возможности заставить людей видеть её (и жизнь, и Франческу) иначе.

Снимок Вивьен Майер девушка, не связанная с творчеством не смогла прокомментировать больше, чем выявление, что на нем изображен фотограф. Такой вывод она сделала основываясь на том, что женщина на фотографии держит в руках необычную и, по ее словам, возможно, трудную в использовании фотокамеру. Наличие в кадре ребенка не привело ни к каким особым мыслям о взаимоотношении людей на предоставленном изображении. Девушка-фотограф знала, что на снимке изображена Вивиан Майер и что она работала гувернанткой. Фотоснимок вызывает у нее приятные ассоциации, так как она видит в Майер сильную женщину с

богатым внутренним миром. Также она отменила, что ей очень нравится, как Майер держит в руках фотоаппарат. Девушка, обучающаяся на творческой специальности, видит в этом снимке иллюстрацию Майер проблемы того, что от человека ничего не меняется и все идет своим собственным чередом, она видит на этом снимке жизнь, существующую вне личностного вмешательства человека.

Снимок Синди Шерман девушка, не связанная с творчеством, прокомментировала, как портрет женщины со специфическим загаром лыжника или сноубордиста, не выявив в нем автопортрета. Девушка-фотограф сообщила, что данный фотоснимок не вызывает у нее никаких ярких ассоциаций, она не может сказать художественный это или документальный кадр, то есть ей не понятно, с какой целью он может быть снят. Про внешность женщины также она не может сделать никаких конкретных замечаний, кроме того, что ей не близок данный образ и он не вызывает желания смотреть на это фотоизображение дольше нескольких секунд. Девушка, обучающаяся на творческой специальности, зная серию, в которую входит данный снимок прокомментировала его, как высмеивание Шерман себя, женщин, жизни. Она прокомментировала, что хоть и создается это высмеивание тонко и ярко, серия все равно скорее напрягает и пугает, чем приносит позитивные эмоции.

Таким образом, на основании проведенных интервью возможно сделать следующие выводы:

- эстетические коды, созданные женщинами фотографами на собственным автопортретах считываются в серийном подходе, но могут терять смысл в единичном прочтении (снимок Шерман не считывается вне серии),
- биографические факты о создателях кадра помогают в считывании индекса фотографического изображения, а незнание может коверкать смысловую нагрузку, созданную в изображение ,
- наличие фотоаппарата в кадре не является единственным маркером, указывающим на автопортрет, снимок, созданный без помощи зеркальной

поверхности, также может считываться как автопортретный даже без специального биографического знания реципиентом фотографа.

На основании выводов данного интервью и выводов из второй главы данного исследования, проявляется одна из главных общих характеристик женского художественного автопортрета второй половины XX века – отсутствие лежащих на поверхности и легко доступных кодов, вчитывающихся при поверхностном прочтении фотоизображение. В эссе «Светлая комната»⁵⁴ Ролан Барт переосмысливает свое отношение к фотографии через разбор семейных фотокарточек, в процессе которого он натывается на фотоизображение детского снимка его матери, уже умершей к моменту описываемых событий. С помощью этого снимка он вновь обретает свою мать и входит в контакт с ней через это изображение. Это происшествие наводит его на мысль о том, что: "Фотография не напоминает о прошлом... Ее воздействие на меня состоит не в восстановлении того, что уничтожено (временем, расстоянием), но в свидетельстве, что то, что я вижу, на самом деле было... Фотография не говорит (не обязательно говорит) о том, чего больше нет, но только и наверняка о том, что было... Дата фотографии – это ее неотъемлемая часть: не потому что по ней можно определить стиль (мне это не интересно), но потому что она заставляет поднять голову, взвесить шансы жизни и смерти, подумать о неутолимом угасании поколений»⁵⁵

Автопортреты женщин-фотографов второй половины XX века не несут в себе четырех классических образов женщин в искусстве (блудницы, богини, матери, девственницы), тем самым просмотр их изображений не вызывает у реципиента личностных воспоминаний об образе матери/сестры/возлюбленной, не представляют стереотипное иллюстрирование классических образов женского облика заявленного

⁵⁴Барт Р. Camera lucida М.: Ad Marginem, 1997

⁵⁵Барт Р. Camera lucida М.: Ad Marginem, 1997. С.45.

периода и не несут в себе четко заявленного на иконологическом уровне метода прочтения изображения.

Таким образом, автопортреты женщин-фотографов определяют в себе уникальный личностный «код» не только собственного самоопределения, но и прочтения этих изображений реципиентом относительно его собственного культурного воспитания и возможностей восприятия через свою натуру.

Глава 3. Эстетический код самопрезентации в автопортретах Синди Шерман, Вивьен Майер, Франчески Вудман

Искусство эпохи постмодернизма показывает, что обладание образом является единственной возможностью существования. По предложенной структуре Ньюхолла существует три типа фотографии: пикториальная, буквальная и авангардизмская. В настоящей главе речь пойдет о трех женщинах-фотографах, чьи фотографические авторитеты и как произведения искусства и как работа над собственным изображением занимают значимое место в искусстве второй половины XX века.

Образы, созданные ими, не только раскрывают смысловую нагрузку образа женщины, которая проявляет себя в эпоху постмодерна и иллюстрирует важную веху эволюции жанра автопортретного самовыражения. Прочтение этих автопортретов будет производиться через применяемые ими эстетические коды, в основе которых лежит понятие о знаке и индексе. В основе данной теории лежит три типа знаков: иконологический знак, знак-символ и знак-индекс.

Наиболее универсально теорию Пирса раскрывает Э.Бейтс⁵⁶, поясняя предложенную Пирсом систему через изображение огня, при котором иконологический знак – это изображение огня по форме близкое к огню природному, то есть изображение передается через форменное сходство между ними. Знак-индекс Бейтс раскрывает через близкое сосуществующие знака и его референта, например, дым. Знак-символ – это тот тип знака, который понятен только благодаря негласной конвенции использования этого знака, то есть договор, по которому слово «огонь» изображает именно

⁵⁶Бейтс Э. Интенции, конвенции и символы / Э. Бейтс // Психоллингвистика, М., 1984. - С. 3 - 17.

то, что мы видим при окислении нагретого вещества, а именно совокупность раскаленных газов.

В сфере теории фотографии теорию Пирса подхватывает Розалинда Краус. В книге «Фотографическое: опыт теории расхождения»⁵⁷ она пишет о том, что фотография состоит из индекса и иконы, то есть того, что *кажется*, и того, что *видно*. В специфике автопортрета разбор на три пирсовских типа интересен особенно и выделяется совершенно четко.

Так иконологический знак в жанре автопортрета – это так называемый прямой автопортрет, который подходит под вышеописанные первый и второй тип. Прочтение, которое понятно и безусловно без знания о том, что за личность изображена на фотографии, и без использования вспомогательных табличек к фотографии. Стоит принять во внимание факт, что подобное изображение может быть ложным и созданным специально под иконографический тип автопортрета, но данная ситуативность не является интересом данного исследования.

Знаком-индексом мы называем те фотографические изображения, которые относятся к третьему типу, когда автор вписывает себя в какое-либо место, событие, художественную композицию. И знак-символ – это изображения, которые считываются как автопортретные только при знании о том, как выглядит автор изображения, либо при использовании вспомогательных табличек с подписью.

Таким образом, подпись к фотоизображению может значительно повлиять на его прочтение и на эстетический посыл, который оно привносит своему зрителю. Но при том, что подпись диктует, как прочитывать изображение, отношение изменятся лишь в психологическом прочтении фотографии, тогда как культурологический посыл изображения остается неизменным. Приставка «авто» влияет на индекс изображения, оставляя не

⁵⁷Краусс Р. Фотографическое: опыт теории расхождений / Пер. с англ. и фр. А. Шестаков. М.: Ад Маргинем, 2014.

тронутым его иконологический знак. Из чего следует, что вопрос модели в автопортрете можно рассматривать как один из типов модели в общем портретном жанре и рассматривать на примере автопортретов женщин женское искусство в целом.

Одновременно с этим понятие знака-символа схоже с понятием культурного кода. Борис Иванович Кононенко трактует культурный код как «ключ к пониманию данного типа культуры, уникальные культурные особенности, доставшиеся народам от предков; это закодированная в некой форме информация, позволяющая идентифицировать культуру»⁵⁸

А. С. Кончаловский описывает культурный код как «набор образов, которые связаны с каким-либо комплексом стереотипов в сознании. Это культурное бессознательное — не то, что говорится или чётко осознается, а то, что скрыто от понимания, но проявляется в поступках. Культурный код нации помогает понимать поведенческие реакции»⁵⁹. Кроме того, определяются следующие типы кодов: традиционный-дописменный, письменный и экранный.

Экранный код наименее изучен и находится на стадии самоопределения. Однако, в связке со знаком-символом становится возможным говорить о нем в области женского фотографического искусства.

3.1 Эстетический код гендерной самопрезентации в автопортретах Шерман, Майер и Вудман

Первый эстетический код, который кажется важным проследить — это код гендерной самопрезентации. В первую очередь стоит рассмотреть

⁵⁸Кононенко Б. И. Большой толковый словарь по культурологии. М:Вече, 2003.С.512

⁵⁹Кончаловский А. Надо разобраться с культурным геномом [Электронный ресурс] <http://www.politekonomika.ru/may-june2012/nado-razobratsya-s-kulturnym-genomom/> (дата обращения 18.04.16)

феминистическую позицию их самих и феминистическую критику в их адрес.

Ни одна статья о феминистическом искусстве не обходится без упоминания Синди Шерман. Издание Tate по этому поводу пишет: «её творчество часто называют феминистическим из-за стремления привлечь внимание к образу женщины в современной культуре.»⁶⁰ Сама Шерман не возражает против подобных интерпретаций и говорит о том, что «Мне надо смириться с многообразием интерпретаций, которые я не могу контролировать, да и не хочу, потому что в этом-то и состоит интерес»⁶¹. И этот принцип раскрывает открытость образов Шерман для прочтения и интерпретации - она предлагает, реципиент прочитывает касательно своего интереса, заинтересованности и взгляда на женское начало. «Доверяя своему чутью, нашла то, что имело для нее смысл и вместе с тем оказалось созвучно всевозможным заботам и страстям в окружающем ее мире» пишет о ней Кельвин Томкинс⁶². В интервью изданию Tate⁶³ она говорит о том, что есть работа, которая может выглядеть как феминистская или говорящая о фемизме, но она не собирается развивать с помощью нее теории феминизма и подпитывать тем самым критиков и исследователей.

О творчестве и взглядах Майер нам известно только то, что предлагает публике Джон Малуф – хранитель её архив. Малуф не сообщает про взаимоотношения Майер и феминисткой позицией. Известно только то, что одни из её воспитанников сообщили ему о том, что она воспринимала себе как феминистку. Исследователь и журналист под именем Микаэла приходит к выводу о том, что творчество Майер – это отличная иллюстрация

⁶⁰ [Электронный ресурс].Режим доступа:<http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/studio-cindy-sherman>(дата обращения 20.04.16)

⁶¹ Там же

⁶² Там же

⁶³ Там же

феминистического подхода: «Чувствительность к уязвимости, социальной реальности, стремление к анонимности, внимание к деталям и частным «маленьким» проблемам, сознательный отказ включаться в мейнстрим, стремление упорно и глубоко разрабатывать свою тему – эти стратегии исследовательница Люси Липпард определяла, как феминистский реализм, пик развития которого пришелся на 70-е.»⁶⁴

Мнений Франчески Вудман о феминизме, к сожалению, не известно, однако, исследователи неоднократно пишут о его влияниях в её творчестве «смеси обожаемого девушкой сюрреализма, модернизма и феминизма»⁶⁵. Что касается других влияний и вдохновений, известно, что пишут о том, что «Вудман искала вдохновение в греческих мифах, сюрреализме, и модной фотографии Деборы Тюрбевилль»⁶⁶.

Синди Шерман начинает заниматься фотографией, обучаясь в колледже в Буффало. Некоторое время она занималась живописью, но быстро разочаровалась: «Я долго копировала чужие произведения, пока до меня не дошло, что у фотоаппарата это получится лучше, а я смогу потратить освободившиеся время на генерацию новых идей». ⁶⁷ Она неоднократно говорила о влиянии кинематографа на её творчество: «Страшные фильмы. Странные персонажи. Яростные женщины. Странное поведение. Зловещие истории. Инновационное кинопроизводство. Я думаю, что те характеристики, которые связывают воедино все фильмы, мои любимые, все

⁶⁴Микаэла. Вивиан Майер: женские стратегии творчества [Электронный ресурс].Режим доступа: <http://archives.colta.ru/docs/31551> (дата обращения 20.04.16)

⁶⁵ Бубич.О Её (моими) глазами: женский автопортрет в фотографии [Электронный ресурс].Режим доступа: <http://www.znyata.com/o-foto/self-portrait.html>(дата обращения 29.04.16)

ghtyh

⁶⁶ Woodman F.On being an angel.Moderna Museet,Sweedden,2015 P.13

⁶⁷А.Высков Синди Шерман (Cindy Sherman) ://buy-books.ru/photographers/cindy_sherman/

фильмы, которые вдохновляют меня. Они вдохновляют меня создавать персонажей, рассказывать истории без слов»⁶⁸

Аманда Круз⁶⁹ пишет о том, что Шерман создает свои произведения на вдохновении от феминистических перформансов 70-х годов XX столетия и фотографических работ Адриан Пайпер и Элеоноры Энтин. Андреева говорит о том, что «Все художники, которых перечисляет Шерман, говоря, что они произвели на нее в молодости сильное впечатление, отличаются, во-первых, интересом к телесному перформансу, то есть к пограничным формам допустимого в обществе искусства, и, во-вторых, жесткими, а подчас и беспредельными способами обращения со своим телом и личностью. Это Элеанор Энтин, Линда Бенглис, Роберт Моррис, Крис Бёрден, Ханна Уилки и Вито Аккончи. Шерман привлекает то, как они «используют самих себя в качестве потребительной стоимости, чтобы высмеять и эту потребительную стоимость»⁷⁰

Про вдохновение Майер, к сожалению, не известно (или пока не известно) ничего. Однако, на настоящий момент знание о Майер дает нам право говорить и рассуждать о ней как о некоем мифе. При существовании множества гипотез причин, почему Майер скрывала свои произведения и не афишировала свои снимки самостоятельно, на настоящий момент является возможным отделить биографию женщины по имени Вивьен Майер и искать не личностные, а художественные причины, по которым именно в эту эпоху и в этом течении искусства женщина снимала фотографии и прятала их в коробку вместо того, чтобы заявлять о себе. Оуэнс Крейг пишет о произведениях эпохи Майер как «о желании, которое все время подвергается

⁶⁸Gallen L. http://www.moma.org/explore/inside_out/2012/03/30/cindy-sherman-on-the-films-in-carte-blanche-cindy-sherman/ Cindy Sherman on the Films in Carte Blanche: Cindy Sherman

⁶⁹Андреева Е.Ю. Всё и Ничто. Символические фигуры в искусстве второй половины XX века. Издательство Ивана Лимбаха, 2011. С.256

⁷⁰Андреева Е.Ю. Всё и Ничто. Символические фигуры в искусстве второй половины XX века. Издательство Ивана Лимбаха, 2011. С. 255

фрустрации, об амбиции, которая постоянно оказывается нереализованной; и в этом отношении его деконструктивный удар нацелен не только против современных мифов, которые составляют сферу его сюжетов, но также и против символического, тотального импульса, который характерен для искусства модернизма»⁷¹.

Таким образом, мы видим, что женщины, создающие автопортреты, тяготеют к созданию образов и личностному мифотворчеству и создают собственные произведения с оглядкой на окружающее их искусство настоящего, не замыкаясь в классическом искусстве.

Элен Шоултер говорит о том, что существует две идеологии, с помощью которых женщина-творец выражает себя: «женщина всегда говорит в два голоса, репрезентирует две точки зрения - ту, которая навязана ей доминирующей в обществе идеологией (то есть представляет "мужской" взгляд на мир), и ту, которая связана с мыслями и чувствами репрессируемой социальной группы - в данном случае женщин»⁷² Стоит понимать, что из-за этого возникает двойственность не только женского взгляда на мир, но и двойственность восприятия этого искусства. Из чего следуют что самопрезентация на автопортретных изображениях иллюстрирует реципиент обобщенную форму того, какой женщина видит себя и какой хочет чтобы ее видели. А значит создает художественный образ, который может не напрямую, а с оговорками коррелировать с личностями самоощущениями.

Для объективного рассмотрения вопроса гендерной самопрезентации стоит не искать общие по типологии модели презентации, а рассмотреть на трех конкретных примерах женщин-фотографов с различным стилем и подходам к самопрезентации их работу с собственной феминностью и подходы к её раскрытию или скрытию.

⁷¹Owens C. The Allegorical Impulse. P. 235

⁷² Усманова А. «Женщины и искусство: Политики репрезентации» // Гендерные исследования. Уч. пособие. ХИЦИ - СПб.: Алетейя, 2001 С. 454

Франческа Вудман является «объектом и субъектом своих фотокомпозиций одновременно» ⁷³ . Её автопортреты можно назвать настоящим исследованием, она ставит вопрос, раскрывает его с помощью выставленной фотокомпозиции и предлагает к прочтению, оставляя зрителя для самостоятельного создания вывода о созданном ею. Для Вудман первостепенным является материал и его форма, именно в его взаимодействии и зарождается её сообщение, передаваемое через фотопленку. Наряду с деревом, металлом, стеклом и тканью она использует собственное тело: «Она использовала женское тело для собственного самопознания и выводила его в самоопределяющуюся модель всего мироздания» ⁷⁴ . При этом она выстраивает четкую параллель между собственным телом и объектами его окружающими: тело это всегда живое, подвижное, мягкое, оно движется слишком быстро для того, чтобы оказаться в фокусе или же контрастирует с холодными материалами в своей плотности - человеческое тело у Вудман многогранно и осязаемо, она ни в коем случае не сводит его к одной функции и не приравнивает к рукотворным или природным объектам: тело - это противовес, антоним происходящего. Однако, композиция выстраиваемая вокруг или во взаимодействии с этим телом поглощает его полностью, не давая шанса раздробить снимок, например, на объект и фон. (Рис 21)

Собственное тело Вудман презентует откровенно, при этом достаточно хладнокровно: референт видит не голую женщину, а живого человека на этих кадрах в первую очередь (Рис.22). В этом и заключается специфика фотографических автопортретов Франчески Вудман – на них нет женщины.

⁷³ Woodman F. On being an angel. Moderna Museet, Sweden, 2015. P.9

⁷⁴ Загадка Франчески Вудмен (Francesca Woodman) [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://photopoint.com.ua/066260-zagadka-francheski-vudmen-francesca-woodman/> (дата обращения 20.04.16)

На уровне прочтения изображения выхватывает эмоция, состояние, ситуация. Фотографическое сообщение автор создается при помощи женского тела, однако, это материал, а не объект. А такие знаки, свойственные женскому началу, как голая грудь, обнаженная женщина и так далее проявятся уже только за подробным иконологическим анализом и описанием изображения, которое не раскрывает смысловой нагрузки. Важна только первая личностная эмоция, которой Вудман делится с тем, кто смотрит на её фотоизображения.

Розалинда Краус в книге «Холостяки»⁷⁵ начинает главу о Вудман рассказывая о специфике преподавания в школе Баухауз, о том, как студентов учили изображать суть предмета, а не видимые его грани. Через призму заданий, которые необходимо выполнить, Краус и пишет о фотоснимках Вудман (ориентируясь на пометках карандашом в углу фотографического поля).

Как средство для выполнения задания и стоит воспринимать присутствие Вудман на собственных кадрах. В своих автопортретах она – гипсовая голова в классе рисования – тот, на котором практикуются. Зритель не получает ни рассказа о личности, ни феминного посыла, не имеет права судить о личности автора по просмотренным фотоснимкам. Перед нами голая эмоция, без личности и без пола.

Однако, Вудман как автор присутствует в собственных изображениях, её эмоция передаваемая через работы исключительно личностна и передает собственное *Я* автора. На примере её работ репрезентуется проявление отделения собственного *Я* автора в автопортрете для максимального приближения к собственной эмоции, выражаемой через фотоснимок.

В работах Синди Шерман реципиент видит портреты всех женщин эпохи сразу и не видит её саму. Можно ли сделать вывод о том, как выглядит Шерман основываясь на её снимках самой себя? Цвет и длина её волос,

⁷⁵Краусс, Р. Холостяки / Пер. с англ. С. Б. Дубина. М.: Прогресс-Традиция, 2004

характерные черты фигуры, предпочтения в косметике и стиле одежды? Снимая саму себя Шерман не сообщает про себя абсолютно ничего. Шерман снимает историю того, как выглядит женщина, как может выглядеть женщина и как она должна выглядеть глазами женщины. В серии «Кадры из фильмов без названия» (Рис.23) зритель встречается с актрисами не снятых фильмов, идеальными образами из шестидесятых, с девушками, которые кажутся нам невероятно знакомыми. В серии «Старые мастера» (Рис.24) Шерман предстает в образе героев классических полотен прошлого, перевоплощаясь в идеальных женщин эпохи Возрождения, дублируя созданные и являющиеся знаковыми образы. В серии 2008 года, которая условно называется «Хемптонские истории» (Рис.25) Шерман иллюстрирует женщин настоящего времени, преувеличивая и доводя до китча повседневные образы американок. Виноградова приходит к выводу: «Кажется, что, разыграв этот спектакль с переодеваниями, Синди Шерман доказала, что у современной женщины нет своего лица – только навязанные глянцево́й культурой маски в диапазоне от ухоженной домохозяйки до шлюхи»⁷⁶. В каждой из знаковых серий Шерман, в которой она выступает и автором и моделью перед нами предстает портрет женщины, но при этом ни в коем случае не портрет автора. В своих снимках Шерман закладывает мощнейший визуальный код о том, кто такая женщина её времени и других эпох. При этом, с одной стороны, Шерман максимально отстранена и объективно рассказывает о них, но не оставляет эти снимки без личного прочтения и вчувствования. Сама Шерман говорит о своих работах так: «Когда я работаю, то никогда не думаю о том смысле, который люди смогут найти в моих фотографиях. Иногда мне кажется, что все это вздор. Может

⁷⁶Виноградова П.В. «Переодевания» как часть искусства постмодерна

быть, в них нет никакого смысла»⁷⁷. В собственных работах Шерман говорит исключительно о женщинах, но не о себе. Лорой Малвей в статье «Фантасмагория женского тела: Творчество Синди Шерман»⁷⁸ говорит о феномене исчезновения лица в творчестве Шерман, хоть оно и является главным средством её художественных перевоплощений. Дело в специфическом исчезновении субъекта в творчестве и наличие только объекта, а именно женщины, женщины как собирательной модели и образа, который раскрывается из серии к серии Шермановских работ, оставляя её саму как модель за кадром в личностном качестве и оставляя в пространстве снимка только Шерман-творца и тело, принадлежащее Шерман, работающее как манекен для создания сложных образов.

Вивиан Майер в первую очередь известна как найденный фотограф. Узнанная только после смерти, благодаря тому, что Джон Малуф покупает на блошином рынке весь её фотографический архив.

Помимо вопроса о том, счастливая эта случайность, открывшая нам фотографического гения, и была бы Майер популярна при жизни встает важный вопрос интерпретации художественного образа фотографа и его визуальной подачи. Архив Майер в настоящий момент принадлежит трем частным лицам – Джону Малуфу, Джеффри Голдстайну, Рону Слаттери. Большинство хранится у Малуфа – не только негативы, но и дневники, документы, камеры, аудио и видео записи. При том, что архив полностью не опубликован, происходит ощущение, что создается продукт под именем «Вивиан Майер» полностью под властью одного человека, таким образом, в

⁷⁷Синди Шерман - мастер постановочной фотографии [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.fotokomok.ru/sindi-sherman-master-postanovochnoj-fotografii/> дата обращения 20.04.16)

⁷⁸Малвей Л. Фантасмагория женского тела // Художественный журнал. 1995. № 6. С. 36–39

его руках власть: «переозначить деятельность Майер, подчинить идентичность и присвоить её тело, превратить Вивиан Майер в знак»⁷⁹

И та репрезентация творца, которая создается, чаще всего, им самим и выстроятся искусствоведами и критиками в более сфабрикованной и сжатой версии в данном случае создается одним человеком. Поэтому приходится рассмотрение творчества Майер не на «фотографа» и «женщину», не на «показала» и «прокомментировала», а на отдельный самоцельный образ, создающий то, что создает и не дающий никаких комментариев.

Вивиан Майер – это перформанс, образ, который создали для нас и который считывается благодаря Джону Малуфу так, как по какой-либо причине он сам захотел подать.

Что же касается женской самопрезентации Вивиан Майер? Какую женщину видит зритель на её снимках или видит ли её вообще?

Основы творчеством Майер становится городской репортаж, в который она включает саму себя, ставя так называемый маркер *я есть*, Майер рассказывает историю города и его людей, не забывая дать точный посыл: *это я видела, это я присутствовала*. Таким образом, подобно закадровому голосу в кино, проговаривающему мысли главного героя, реципиент считывает образ того города и тех людей, которые видит Майер, то, что она к ним чувствует, и то, что в них примечает, а точнее то, что она хочет, чтобы на её кадрах увидел зритель.

В журнальных статьях Майер неоднократно называют «Мэри Поппинс», – она работала няней в семьях с достатком выше среднего практически всю жизнь и культивировала образ няни в своих снимках. «У каждой женщины, если она собирается писать, должны быть средства и своя комната.»⁸⁰ писала Вирджиния Вульф. Мария Годованная пишет о том, что

⁷⁹ Годованная М. В попытке «распилить лошадь» Вивиан Майер [Электронный ресурс]. Режим доступа: - http://seance.ru/blog/portrait/vivian_maier/ (дата обращения 22.04.16)

⁸⁰ Вульф В. Малое собрание сочинений. Азбука. 2003. С. 44

Майер использует должность как прикрытие, не только как крышу над головой и финансовую стабильность, но и как возможность создавать кадры повседневной жизни города: «Многие искусствоведы отмечали, что Вивиан Майер удавалось близко подходить к объектам своих съёмок и снимать их практически вплотную. Причём герои большинства её фотографий – отнюдь не мирные буржуа, а представители социального дна капиталистического общества. Как уже было сказано выше, секрет её «бесстрашия» заключался в том, что она была практически всегда в сопровождении своих малолетних воспитанников. И они были «гарантией» её безопасности и предоставляли символическую защиту от возможного оскорбления или проявления агрессии»⁸¹

Таким образом, «няня» – это не только профессия Майер, но и социальная роль, которую она и репрезентует не только репортаж, но и саму себя. На снимках Майер действительно часто репрезентует себя как няню, женщину с ребенком (Рис.26, 27), не испытывающую (не проявляющую в кадре) к ребенку нежных материнских чувств. На кадрах без детей перед зрителем предстает человек в городе: его отражения в зеркале, витрине, тень, но женскость этого отражения остается исключительно на иконологическо-описательном уровне и не несет в себе никакого самоопределения.

Помимо этого, в статьях о Майер часто приводятся слова её выросших воспитанников о мужском стиле одежды их няни: тяжелых шляпах, широких брюках, фотографическом жилете. Однако, на кадрах себя в пространстве города Майер не выставляет этого на первый план и этот факт остается практически без иллюстративного подтверждения.

Таким образом, на снимках Майер происходит репрезентация роли более глубинной, чем просто раскрывшие женскости. Роль няни, не имеющая никаких отсылов к иллюстрациям нянюшек-кормилиц в классическом

⁸¹ Годованная М. В попытке «распилить лошадь» Вивиан Майер [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://seance.ru/blog/portrait/vivian_maier/ (дата обращения 22.04.16)

искусстве, является актуальной репрезентацией новой женской роли в современном обществе и не считается как гендерный стереотип иллюстрирования феминности.

Рассмотренные выше примеры различных подходов к женской самопрезентации вместе с рассмотрением вопроса о классическом заимствовании позволяют сделать вывод об общем скрывании женщинами фотографиями своей истинной феминной роли в угоду образа, создаваемого при выстраивании автопортрета. Подобный вывод позволяет выявить первый эстетический код, свойственный женской самопрезентации при помощи фотографических автопортретов, – отсутствие акцентирования внимания на своей первичной гендерно-стереотипной роли женщины, классической репрезентивной роли женщина-мать и профессиональной роли женщина-творец. Эти три примера оказывается возможным объединить первым эстетическим кодом и назвать его отсутствием самоацентрирования на собственной роли. Что приводит нас к выводу отстранения от собственного Я в процессе работы над художественным образом и позволяет взглянуть на женщин, чьи образы мы видим в автопортретах женщин фотографов как на модели, наделенные желаемыми творцом элементами для иконографического считывания образа.

3.2 Принцип я-холст и я-вкрапление в работах женщин-фотографов

Одной из специфик автопортрета является работа с собой как с моделью, использование себя как модели. Вудман говорила о том, что она снимала саму себя, потому что она для себя «единственная модель, которая всегда свободна и понимает, чего хочет фотограф»⁸².

⁸²Загадка Франчески Вудмен (Francesca Woodman) [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://photopoint.com.ua/066260-zagadka-francheski-vudmen-francesca-woodman/> (дата обращения 20.04.16)

В женском фотографическом автопортрете такой подход встречается довольно часто и является возможным выделить в нем два отдельных эстетических кода в самопрезентации назвав их, исходя из специфики использования собственного тела в фотоизображениях как *я-холст* и *я-вкрапление*.

Принцип интерпретации собственного «Я» как *я-вкрапление* характеризуется вписыванием собственного тела в целом и собственного изображения в частности в пространства кадра, которое видоизменяется или дополняется за счет этого тела и является невозможным вырезать (исключить) тело модели из кадра без смыслового и композиционного разрушения кадра.

На своих фотографиях Вудман настолько откровенно репрезентует себя: использует свое телесное для иллюстрации внутренних ощущений, редко показывает лицо и почти никогда не смотрит в камеру, что происходит двойной эффект. Реципиент настолько приближен к автору, настолько близко находится в пространстве созданном автором, что происходит отстраненное личности фотографа от происходящего. Тело Вудман на её фотопортретах не принадлежит ей, она использует его для создания композиции (Рис.28).

Пространство её фотоснимков выстраивается так, что зритель не приглашается в пространство картины, а навсегда остается по ту сторону изображения. Подобно ребенку, который строит замки из диванных подушек, Вудман из зеркал, углов, рам и собственного тела выстраивает одну законченную композицию, в которой нет главного элемента, есть главная эмоция, которая передается благодаря соединению материалов.

Зритель, оказывающийся у фотографий Вудман, - не подсматривающий в замочную скважину, не свидетель чужой истерики, а тот, кому дали почитать чужой дневник, описывающий мироощущение молодой девушки. «Посредством формы Вудман в своих работах создает мир ритмичного потока, никогда не достигающего горизонта, бесконечную визуальную

последовательность головоломок и поэтических стрóf»⁸³, – говорит о работах дочери отец Вудман - художник Джордж Вудман.

Из-за замкнутости композиции Вудман как раз и создается принцип вкрапления её в собственное изображение, отсутствия выделения себя и появляется эффект собственного копирования и тиражирования. Хилл Фостер, размышляя о вопросе повторения пишет, что «Что такое симуляция? Жиль Делёз отличает симуляцию от копии по двум признакам: „копия наделена сходством“, для симуляции это не основное; и копия воспроизводит модель оригинала, тогда как „симуляция делает проблематичными сами понятия копии и модели»⁸⁴.

И если Шерман уходит от этой проблемы, уводя собственное я и собственное лицо из кадра, в котором постоянно тиражируя, воспроизводит собственное изображение, то Вудман стирает понятия копии и модели из-за намеренной незаконченности каждого из её образов. Альбом её работ смотрится как дневник, как путешествие героини или реципиента от события к событию, и это действие, явно не ограничивающееся рамками кадра, изумляет внутренними подтекстами настолько, что не оставляет реципиенту времени на скуку от просмотра одних и тех же изображений снова и снова. Что и приводит к идеальной форме вкрапления модели в сюжет повествования без недоедания зрителю собственной персоной.

Главным героем фотоснимков Вивиан Майер становится Нью-Йорк. Обращая внимание на повседневные моменты, кадрируя мелкие детали повседневности, Майер создает на снимках не объективный репортаж о жизни города, а рассказ о городе, который видит она, и сказ о том, как город реагирует на ту социальную роль, которую несет в себе женщина-фотограф.

⁸³ Каплан Ф.Зигзаги Франчески [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.photographer.ru/events/review/6450.htm> (дата обращения 20.04.16)

⁸⁴Foster H. The Return of the Real. P. 104.

Пропуская собственное отражение через отражение витрин (Рис.29), снимая свою тень на асфальте (Рис.30) или находя себя в отражении зеркала (Рис.31), Майер выстраивает кадр так, что растворяется в нем, проникает сквозь, не деля пространство фотоизображения на передний и задний план.

Майер становится податливым материалом, пропускающим через себя свет, звук и все происходящее вокруг нее. Это состояние и становится главенствующим в создании её образа в кадре.

Синди Шерман в «Кадры из кинофильмов без названия» создает кадры с мучительным ощущением дежавю. Пограничная аура этих фотоснимков между кинематографом и фотографией, хорошо знакомых зрителю образов, пересъемок кадров из будто бы известных всем фильмов и перевоплощением в разнообразных героинь. Лора Малвей пишет об образах женщин в старом кинематографе, которые и стали главным действующим лицом Шермановской серии, так: «Образ женщины на экране в старом кино феминистская критика интерпретирует как объект, увиденный или сконструированный мужским взглядом для удовлетворения мужского желания. Этот образ функционирует только там, где есть подходящий зритель; так, например, образ роковой женщины существует только в чем-то преимущественно мужском восприятии»⁸⁵.

Шерман представляет реципиенту женский взгляд на женщину и создает эту подмену настолько искусно, что неискушенный зритель смотрит на представленные снимки и соглашается с тем, что он это кино уже, да, видел. В этом искусность образов Синди Шерман: она не врет, она не издевается, она не создает вызов своими образами, она создает вызов загадкой, которую они таят.

Эта серия, мучающая зрителя визуальной загадкой, как будто скрывающая что-то, как пишет Петровская: ««Замороженный» кадр, эта

⁸⁵Mulvey L. Visual Pleasure and Narrative Cinema // Art after Modernism. P. 362

промежуточная, плохо атрибутируемая форма, есть образ самой коллективной связи, её случайная кристаллизация. Но в качестве таковой он и остается трудно уловимым: это всего лишь локус разных ожиданий. В том числе и ожидания повествования. В фотограмме в свернутом виде содержится и это удовольствие – удовольствие, какое таит в себе нерассказанный рассказ»⁸⁶. Даже сама Шерман говорит о том, что «Никто никогда на самом деле не видел мои образы, покуда я их не произвела на свет, но каждый пытается их припомнить»⁸⁷. Фостер пишет о том, что «художница схватывает своей камерой «зазор между образами воображаемого и реального тела, зияющий в каждом из нас, зазор (не) узнавания, над которым индустрия моды и развлечений работает день и ночь»⁸⁸.

В действительности Шерман – всего лишь показывающая ровно столько, сколько хочется для того, чтобы каждый реципиент сам достраивал картинку между собой, однако, при этом образ женщины, которую мы видим, невозможно отделить от заднего плана, поместить на белый фон, лишив тем самым декорации, которая создает миф ее образа (Рис.32,33,34). Образы, созданные Шерман выступают тем самым вкраплением, без которого кадр бы пуст.

Цитаты Шерман не имеют первоисточника и потому совершенно не отделимы от контекста. Ощущения от выставки можно передать такими выражениями, как «кажется, я это уже видел», «припоминаю что-то подобное», и это неспроста, ведь намеренно маленький размер изображений в разы усложняет восприятие, что делает его менее объективным и вносит в него элемент догадки, предположения.

⁸⁶ Петровская Е. Антифотография М.: «Три квадрата», 2003. С 81-82

⁸⁷ Sherman C. Interview. P. 275

⁸⁸ Foster H. The Return of the Real. P. 148

Андреева пишет об этих образах Шерман как о том, что «Художница показывает не себя-как-анонимную-актрису-в-неизвестной-роли, но демонстрирует собственно игру или представление как подделку, будь то игра в модные имиджи массмедиа или искусство как род игры. Тема ее работы могла бы звучать так: «играть роль –означает быть поддельным»⁸⁹. Но при этом «Кадры из кинофильмов без названия» - это чуть ли не самая правдивая серия Шерман с точки зрения создания образа. Не только в силу специфики маленького размера фотографических изображений, ахроматического решения, но и, кажется, по какой-то более ёмкой внутренней причине образы, созданные в этой серии, не столько кустарны и жестки, как последующие образы Шерман. Далее, например, в «Исторических полотнах», грим и накладные силиконовые элементы намного ярче будут выражать крик подделки и вранья, образа, который Шерман демонтирует, но с которым не срастается, в то время, как в «Кадрах из кинофильмов без названия» доза этого вранья практически минимальна, а лица Шермановских женщин по юношески свежи.

Принцип *я-холст* характеризуется нарциссоподобной формой построения фотоизображения: когда модель является главным заполняющим кадра, и на ней или с помощью неё создается тот семиотический посыл, который передается сквозь данное фотоизображение. Модель в таких кадрах оказывается возможным отделить от пространства, которое её окружает, без потери смысла. Иными словами, это тот самый образный автопортрет с переодеванием и игрой в заданную роль, который мы встречаем и в классической живописи. Ярким примером может послужить автопортретная серия «Старые мастера», которую Шерман снимает в 1990 году. В этой серии раскрывается невероятное множество культурлогических смыслов, что серия сильнее, чем переодевание в исторически знакомый образ.

⁸⁹ Андреева Е.Ю. Всё и Ничто. Символические фигуры в искусстве второй половины XX века. Издательство Ивана Лимбаха, 2011 С.248

Шерман не просто повторяет образа из картин классической традиции - она заимствует классическую традицию для собственного переосмысления. Любопытная подробность таится в создании этой серии. На момент съемки этих автопортретов Шерман живет в Риме, однако, снимает свои портреты опираясь исключительно на художественные каталоги, тем самым воспроизводя не ощущение от великих картин, а верхний слой эстетического восприятия бумажных репродукций. Шерман повторяет образ, копируя с отпечатка. Тем самым оставляя реципиента опять на внешнем уровне восприятия, раскрывая ровно столько, чтобы прочесть иначе было невозможно. Вопрос с копиями с каталогов был для нее важен, она ставила целью сделать «иллюстрации, которые могут быть воспроизведены в любое время, в любом месте, любым желающим»⁹⁰.

И воспроизводя образы с картин старых мастеров, Шерман создает набор образов женщин прошлого, что только по этой серии можно уже писать о мужском видении женственности, и именно благодаря такому подходу Шерман так и любят феминистки и гендерные исследователи. Шерман создает «учебник» женственности классического искусства. Но при этом создает его грубо, совершенно по-своему.

Бодрийяр пишет о фетише как о способе «придавать предметам привлекательный вид. Гомогенная модная культура внешнего вида – почва для установления прямой зависимости между женственностью и искусственной косметической маской или фетишистской сменой масок, между женственностью и маскарадность, «неразличенностью подлинного и поддельного»⁹¹. В серии «Старые мастера» из красивого, по крайней мере, эстетически приемлемого европейскому реципиенту, создает собственное и личное. В этой серии вопрос копией, оригиналом и истоком образа встает

⁹⁰Высков А. Синди Шерман (Cindy Sherman) [Электронный ресурс]. Режим доступа: /buy-books.ru/photographers/cindy_sherman/ (дата обращения 20.04.16)

⁹¹Бодрийяр Ж. Соблазн / Пер. А. Гараджи. М., 2000. С. 140.

намного яснее, чем в «Кадрах из кинофильмов без названия», и от этого серия кажется много более вызывающей и даже шокирующей.

Для лучшего понимания подхода Шерман хорошо сравнить её серию с работами Ясумаса Моримура. Японский фотограф создает внушительную серию фотографических работ, используя себя как холст для создания из себя образов великих женщин прошлого и настоящего. Полностью стирая себя, перевоплощаясь в совершенно разные образы, Моримура, не показывая средств происхождения, деликатно оставляя работу над образом за кадром, штампует идеальное, поднимая тем самым вопрос о копии и отсылая к Бартовским переживаниям о воспоминаниях, вызванных знакомым образом на фотоснимке.

При этом Моримура ни в коем случае не посягает на оригинал, добавляя бредовый шарфик в одеяния Фриды Кало (Рис.35), автор создает свою собственную реальность, опирающуюся на иконологию классического женского образа.

В работах Шерман и Моримура является возможным выделить несколько общих моментов: во-первых, автопортрет, во-вторых, использование себя *как холста* для передачи определенного сообщения через собственный образ, в-третьих, использование в качестве отсылок образов классического возрождения.

Но только если Мусумарино играет в переодевания и вытаскивает образы классического переживания в современность, красуется своим перевоплощением и создает из женщин прошлого гламурных дев с журнальных обложек настоящего (даже больше не бредовыми вещами, а гламурной слаженностью снимков), Шерман не кокетничает и не играет в переодевания, Шерман одевает чепчик, не затрудняется замаскировать следы грима под пудрой, садится перед камерой, воспроизводит классический жест и гордо поднимает подбородок.

Шерман делает правдивым то, что никогда не было правдой, - её классическая героиня (Рис.36) телесна. Она не загадка, не образ, не

культурный код, она женщина, жившая, носившая платье, позирующая мужчине. Про свои переодевания Шерман говорит так: «Я хотела, чтобы все это выглядело дешевой, чем-то таким, что можно купить в сувенирном магазине за гроши. Я не хотела, чтобы это было похоже на искусство»⁹²

Итак, подводя итог можно сказать, что в ходе рассмотрения подхода к работе с собственным фотографическим изображением были выявлены два эстетических принципа:

«я-холст», характерными принципами которого является использование собственного тела в качестве поля для игры; отстранение от собственного тела и внешнего облика и заимствование иконографических образов прошлого и их личностное прочтение.

«я-вкрапление», характерными подходами для кода которого является невозможность отделить модель от фона без потери семантического смысла изображения, отсутствие четкого деления на передний и задний план в кадре, включение модели в единую композицию с неодушевленными предметами.

3.3 Интерпретации личностных сюжетов в автопортретах Синди Шерман, Вивьен Майер, Франчески Вудман

Хронологически время творческой активности Вивьен Майер, Синди Шерман и Франчески Вудман относится ко времени, которое Джеймисон называет «смертью субъекта»⁹³ и «концом индивидуализма»⁹⁴. И те автопортреты, которые они создают, возвращают нас обратно по спирали эволюции авторитетного жанра к древнему и средневековому искусству,

⁹² [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/studio-cindy-sherman> (дата обращения 20.04.16)

⁹³ Джеймисон Ф. Постмодернизм и потребительское общество // Вопросы искусствознания. 1997. № 11. С. 550

⁹⁴ Там же

когда говоря о себе, мастер говорит о своей гильдии и своем народе, обобщенно, но не в частности.

Именно этот посыл в первую очередь отражается в гендерной самопрезентации женщин-фотографов, снимающих автопортреты, и в полной мере распарывается в личностных эстетических кодах Майер, Шерман и Вудман. Рассматриваемые в настоящем исследовании авторы достаточно уникальны сами по себе и их работы несут личностные эстетические коды, которые обозначают главных вектор их творчества и являются основополагающими в их творчестве.

Синди Шерман в своих автопортретах создает настоящую энциклопедию женских стереотипов, рассказывая о том, как выглядят женщины сейчас и как выглядели раньше. Однако, сообщает ли реципиенту Шерман что либо о себе? Какой зритель видит Синди Шерман? При кажущейся замкнутости на теме женского образа, Шерман на самом деле раскрывает гораздо больше. Её серия «Пассажиры автобуса» напрямую поднимает вопрос людей и толпы, иллюстрирует тех, кого люди не замечают проходя мимо. И это уже более глубокий вопрос самопрезентации в обществе и культурного поведения. Тема женщин в снимках Шерман - это только материал, с помощью которого она сообщает и иллюстрирует. При этом снимает она про то, что она, должно быть, знает лучше всего, потому что если не про себя, то про таких, как она.

И тут встает вопрос о том, насколько биографичны работы Синди Шерман? Документальны ли они? Можем ли мы с уверенностью описать словами, как выглядит создатель автопортретов, на которые мы смотрим? Ровно как синдром знакомого кадра в «Кинофильмах без названия», биографичность в работах Шерман связана с тем, что она стареет вместе со своими героинями и не старается этого скрыть.

Совершенно естественное состояние трех периодов женственности отражается в трех самых сильных её сериях: сначала юные и невинные девушки из «Кинофильмах без названия» с румянцем и трогательной

невинностью во взгляде, затем женщины в самом расцвете сексуальности и пышности в исторических полотнах, и увядающая красота и стать взрослой женщины в «Хемптонских женщинах». Шерман не боится стареть вместе со зрителем, она могла бы использовать грим и образы для скрытия своего возраста, но ей это совершенно не нужно, потому что развиваясь и взрослея она снимает о том, о чем ей важно.»

«Единственная модель, которая знает, чего хочет фотограф»⁹⁵. В затрагивании только личностно важных тем и заключается главная автопортретность её работ. К разговору о личном можно также добавить, что у Шерман не встречается ни беременных автопортретов, ни фотографий с ребенком (за исключением Мадонны, но и эта фигура не становится ключевой в серии «Исторических портретах») и этот факт, редкий для других фотографов-женщин, легко объясняется при ознакомлении с биографией - у Шерман не было детей.

Ирина Кулик приводит даже мысль о том, что «Хемптоновские женщины» – это то, что стало с «Кинофильмы без названия»: повзрослевшие, они фотографируются иначе, выглядят хуже и смотрят злее. Она говорит о том, что на первых снимках мы будто бы видим кинопробы не случившихся фильмов, а на последних то, что не случившиеся актрисы большого кино закончили в мыльных операх на телевидении

То, что другой автор может передать только через изменение стиля и сюжетность, Шерман с помощью автопортрета передает через саму себя. Мы видим живого и честного человека, а не зависимость от того, сколько на ней грима и силиконовых накладок. И становится тем самым, как нам ошибочно кажется, намного понятнее и ближе. При этом совершенно понятно на примере вопроса о феминизме, что Шерман умна настолько, что показывает

⁹⁵ Загадка Франчески Вудмен (Francesca Woodman) [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://photopoint.com.ua/066260-zagadka-francheski-vudmen-francesca-woodman/> (дата обращения 20.04.16)

нам только то, что хочет показать. «Применяя массмедиа как искажающее зеркало, которое является источником отчуждающих идентификаций, Шерман обнаруживает его „правду“, и как этическую, и как политическую»⁹⁶, – пишет Оуэнс, как раз и доказывая тезис о том, что Шерман не врёт, меняя лица, а иллюстрирует, используя маски для усугубления понятности.

Франческа Вудман становится главной моделью собственных фотографических работ. Ее использование собственного тела становится самостоятельным эстетическим кодом, с помощью которого Вудман добивается возможности работать с собственным обнаженным или полуобнаженным телом избегая пошлости и сексуальных подтекстов.

Тело Вудман – как демонстрационный объект с точки зрения построения изображения и оболочка для сильного духа и трепетной души с точки зрения психологического наполнения изображения не имеют ничего общего с привычным жанром ню, в котором голое тело изучается само по себе.

Розалинда Краус пишет о том, что в серии «Быть ангелом» (Рис 37, 38) Вудман «показывает то, чего не существует без субъективного»⁹⁷. Главной проблемой этой серии работ становится сравнение реальности с кадром. Работа с рамой кадра (границами фотографического изображения), как с клеткой, в которую заточено тело Вудман. Та вечность, в которую запечатлено тело Вудман в кадре является аллюзией, по мнению Краусс на вопрос о том, какого это прожить в вечных оковах в реальности. При этом, что важно, на снимках Вудман передает мучения духа, без физических мучений тела.

⁹⁶Owens C. The Allegorical Impulse. P. 233.

⁹⁷Краусс, Р. Холостяки 2004, С.56

Второй интересной серией про работу с собственным телом являются несколько работ объединенных названием «Чарли Модель» (Рис.39,40). Это серия работ, в которых Вудман присутствует в кадре вместе с мужчиной, который работал на протяжении девятнадцати лет моделью, позирующей студентам в РИСД, где училась Вудман. В пространстве кадра образовывается противовес двух фигур, Чарли, умеющего позировать и становящегося в позы с непринужденностью многолетнего опыта и Франческой,двигающейся в кадре так быстро, что ее образ практически невозможно ухватить. Здесь противовес тяжелой и легкой фигуры, опыта и молодости, мужского и женского. Но главным все-таки становится именно история двух позирующих перед камерой тел, вечного (Чарли) и неуловимого (Вудман).

В представленных широкой публике на настоящий момент автопортретных снимках Вивьен Майер является возможным выявить два подхода к изображению себя.

Первый, подходит под категорию Я-есть, и включает в себя создание Майер автопортретов через отражения, зеркала, витрины, нахождение собственного Я в городе и иллюстрация себе через город. Второй, подходящий под категорию Я-чувствую, включает в себя неявный автопортрет нахождения свои очертаний в городе (Рис.41, 42). К таким кадрам относятся изображения, где Майер фотографирует собственную тень на пляже и на траве, на асфальте с сумкой, из которой торчит газета Таймс или снимает свою тень, отбрасываемую на соседний дом.

Такие фотографии, как личный дневник, фиксируют ощущение автора и передают на прямую то, что Майер увидела в окружающем ее мире. И закладывают важный личностный эстетический код Майер передачи собственных ощущений и наблюдений за собственной тенью. Подобные фотографии через пятьдесят лет после Майер станут популярной формой самовыражения в социальных сетях.

Выше представленный анализ работ ключевых примеров женщин-фотографов позволил выявить специфику их фотографической эстетики, во многом определенную гендерными и личностными аспектами. Проследить принцип отстранения от собственного Я при работе над фотографическим изображением. Были выявлены личностные эстетические коды присущие творчеству рассматриваемых фотографов.

Заключение

Таким образом, в ходе данной работы были рассмотрены художественные фотографические автопортреты женщин-фотографов второй половины XX века. На основании созданной выборки фотографические автопортреты были предложены по трем типам: Фото-Факт, Нарцисс и Isona Vera. Также была предложена типология: «я есть», «я - я», «я чувствую». Обе эти типологии являются универсальными для фотографического и художественного автопортрета и в настоящее время находят отражение в современном виртуальном жанре автопортрета, который выходит за рамки художественного пространства.

Также были проведены аналогии между классическим (живописным) и фотографическим художественным автопортретом в женской фотографической практике. В ходе чего был сделан вывод о том, что классическая традиция в специфике к фотографического автопортрета сводится к обращению к автопортрету при необходимости и главенствующими являются те функции, которые можно назвать документальными. Отсутствие живописной манеры и художественной интерпретации оголяет функцию, оставляя за фотографией только функцию маркера «я - я».

Автопортреты женщин-фотографов второй половины XX века не несут в себе четырех классических образов женщин в искусстве (блудницы, богини, матери, девственницы), тем самым просмотр их изображений не вызывает у реципиента личностных воспоминаний об образе матери/сестры/возлюбленной, не представляют стереотипное иллюстрирование классических образов женского облика, заявленного

периода и не несут в себе четко заявленного на иконологическом уровне метода прочтения изображения.

На основании этого вывода был выявлен эстетический код, свойственный женским фотографическим автопортретам, несущий в себе маркет «я чувствую» и заключающий в себе функцию не только самоопределения через фотографическое пространство, но и несущий в себе сложную систему кодирования, при котором прочтение изображения зависит от личностного самоопределения и культурологического познания реципиента.

Также был выявлен принцип отсутствия самоакцентирования внимания женщинами-фотографами на первичной гендерно-стереотипной роли женщины, классической репрезентативной роли женщины-матери и профессиональной роли женщины-творца, что привело к выводу существующего отстранения от свойственного собственного Я в процессе работы над художественным образом в угоду точной диктовке желаемого считывания информации с изображения, то есть полнейшей искусственной постановки фотографического изображения.

В ходе рассмотрения подхода к работе с собственным фотографическим изображением были выявлены два эстетических принципа:

- «я - холст», характерными принципами которого является использование собственного тела в качестве поля для игры, отстранение от собственного тела и внешнего облика и заимствование иконографических образов прошлого и их личностное прочтение;

- «я - вкрапление», характерными подходами для кода которого являются невозможность отделить модель от фона без потери семантического смысла изображения, отсутствие четкого деления на передний и задний план в кадре, включение модели в единую композицию с неодушевленными предметами.

В ходе работы были рассмотрены психологические аспекты художественной коммуникации женщина-автор – реципиент при восприятии

автопортрета на основании интервьюирования респондентов. Также были конкретизированы нарративы, связанные с проблемой серийности в женском автопортрете.

Подводя итог работы, также стоит отметить, что плеяда сильных и самодостаточных женщин-фотографов появляется на фоне факторов развития творчества, как появление авангардистского течения в искусстве, признание фотографии самостоятельным видом искусства и вторая волна феминистических движений. Несмотря на то, что их творчество опирается и/или отталкивается от эстетических рамок собственного окружения и эпохи, оно является символичным и ярким, что делает работы женщин-фотографов достойными отдельного рассмотрения.

Приложение 1

Фото-Факт	Нарцисс	Isona Vera
Анни Лейбовиц	Люси Хилмер	Кимико Йосида
Сали Манн	Имоджен Каннингем	Франческа Вудман
Сара Мун	Вивиан Майер	Синди Шерман
Диана Арбус	Саманта Гебель	Ноэль С. Освальд
Елена Скрибичкая	Джен Дэвис	Клод Каон
Людмила Таболина	Сара Лукас	
Анастасия Чернявская	Кэтрин Опи	
	Катерина Белкина	

Список использованной литературы

1. Андреева Е.Ю. Всё и Ничто. Символические фигуры в искусстве второй половины XX века. Издательство Ивана Лимбаха, 2011
2. Андроникова М. Портрет. От наскальных рисунков до звукового фильма. М.: 1980
3. Барт Р. Camera lucida. Комментарий к фотографии. М.: Ад Маргинем Пресс, 2011
4. Базен А. Что такое кино? М.: Искусство, 1972
5. Бейтс Э. Интенции, конвенции и символы / Э. Бейтс // Психолингвистика, М., 1984
6. Бодрийяр Ж. Соблазн / Пер. А. Гараджи. М., 2000. С. 140
7. Брандт Г.А. Философская антропология феминизма. Природа женщины. - СПб, 2006
8. Бурдые П. Общедоступное искусство. Опыт о социальном использовании фотографии. Практис, 2014
9. Виноградова П.В. «Переодевания» как часть искусства постмодерна, Труды Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств, том 189, 2010
10. Вульф В. Малое собрание сочинений. Азбука, 2003
11. Джери Д., Джери Дж. Большой толковый социологический словарь. В 2-х томах: Пер. с англ. Н.Н. Марчук. М.: Вече, АСТ, 1999
12. Еремеев А.Ф. Первобытная культура: происхождение, особенности, структура. Мордовский университет, 1996
13. Ершевская Г. Портрет. АСТ-Пресс, 2002
14. Зингер Л.С. Автопортрет в советской живописи. М.: Знание, 1986
15. Дыко Л.П. Основы композиции в фотографии. Л., 1986.
16. Кандауров О. Автопортрет как исповедальный жанр // Красная книга культуры? М., 1999
17. Кононенко Б. И. Большой толковый словарь по культурологии. М.: Вече, 2003
18. Кракауэр Э. Природа фильма. Реабилитация физической реальности. М.: Искусство, 1999
19. Краусс Р. Фотографическое: опыт теории расхождений / Пер. с англ. и фр. А. Шестаков. М.: Ад Маргинем, 2014
20. Краусс Р. Холостяки. М.: Прогресс-Традиция, 2004

21. Савчук В.В. Философия фотографии. СПб: Изд-во С. -Петерб. ун-та, 2005.
22. Сарабьянов Д. Заметки об автопортрете. // Искусство. 1986
23. Сонтаг С. О фотографии. М.: Ад Маргинем, 2013
24. Сонтаг С. Против интерпретации и другие эссе. М.: Ад Маргинем, 2014
25. Петровская Е. Антифотография. М.: Три квадрата, 2003
26. Петровская Е. Теория образа. М.: Издательство РГГУ, 2010
27. Плутарх. Сравнительные жизнеописания в двух томах, М.: «Наука», 1994
28. Попов А.П. Из истории фотографии. М.: Издательство МГУ, 2010
29. Томкинс К. Жизнеописания художников. Москва: V-A-C press, 2013
30. Турчин В.С. Феминистский дискурс. Российское эхо / В.С. Турчин // Амазонки авангарда (Искусство авангарда 1910-1920-х гг.). – М.: Наука, 2004
31. Усманова А. «Женщины и искусство: Политики репрезентации» //Гендерные исследования. Уч. пособие. ХЦГИ - СПб: Алетейя, 2001
32. Флюссер В. За философию фотографии. Изд-во С. -Петерб. ун-та, 2008
33. Фуко М. Археология знания. Ника-Центр, 1996
34. Эррера Х. Фрида Кало. Viva la vida!. — М., 2004
35. Чудновская Е.Л. Трансформация образа женственности в художественной культуре второй половины XX века // Культурогенез и культурное наследие, Центр Гуманитарных Инициатив, 2014
36. De mulieribus claris
37. Foster H. The Return of the Real, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, England, 1996
38. Friedewald B. Women Photographers: From Julia Margaret Cameron to Cindy Sherman. Prestel, 2014
39. Kettenmann A., Frida Kahlo. Frida Kahlo, 1907—1954: pain and passion
40. Maier V.: A Photographer Found, Harper Design.2014
41. Maier V.: Street Photographer, Powerhouse Books, 2011
42. Maier V.: Self-Portraits, 2013
43. Mulvey L. Visual Pleasure and Narrative Cinema // Art after Modernism
44. Mondzain M.-J. Image, Icône, Économie: Les sources Byzantines de l'imaginaire contemporain. P.: Editions du Seuil, 1996
45. Newhall B. The History of Photography from 1839 to the Present. N.Y.: The Museum of Modern Art, 1982
46. Owens C. The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism, 1980
47. Sherman C.: Untitled Horrors. Hatje Cantz, 2001

48. Sherman C.: Retrospective, 1997
49. Woodman F. On being an angel. Moderna Museet, Sweden, 2015
50. Джеймисон Ф. Постмодернизм и потребительское общество // Вопросы искусствознания. 1997. № 11
51. Краусс Р. Подлинность авангарда и другие модернистские мифы. М.: Художественный журнал, 2000
52. Малвей Л. Фантасмагория женского тела // Художественный журнал. 1995. № 6
53. Эпштейн М. Законы свободного жанра // Вопросы литературы 1987. №7
54. Васильева-Шляпина Г.Л. Автопортретный жанр в мировом изобразительном искусстве. // Вестник КрасГУ серия «Гуманитарные науки», № 6, 2005
55. Ляшко А.В. Автопортрет как феномен самосознания культуры // Диссертация кандидата культурол. наук
56. Абубикирова Н.И. Что такое «гендер»? [электронный ресурс] <http://www.a-z.ru/women/texts/abubikr.htm> (дата обращения 22.04.16)
57. Бубич О. Её (моими) глазами: женский автопортрет в фотографии [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.znyata.com/o-foto/self-portrait.html> (дата обращения 29.04.16)
58. Высков А. Синди Шерман (Cindy Sherman) [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://buy-books.ru/photographers/cindy_sherman/ (дата обращения 20.04.16)
59. Гант О. Как сделать фотографию селфи, чтобы тебя полюбили. Исследование // Теплица социальных технологий. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://te-st.ru/2014/02/25/how-to-make-selfie> (дата обращения 05.05.16)
60. Годованная М. В попытке «распилить лошадь» Вивиан Майер [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://seance.ru/blog/portrait/vivian_maier/ (дата обращения 22.04.16)
61. Каплан Ф. Зигзаги Франчески [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.photographer.ru/events/review/6450.htm> (дата обращения 20.04.16)
62. Кирилина А.В. Гендерные аспекты массовой коммуникации [Электронный ресурс] <http://www.owl.ru/win/books/articles/kirilina.htm> (дата обращения 22.04.16)
63. Кончаловский А. Надо разобраться с культурным геномом [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://www.politekonomika.ru/may-june2012/nado-razobratsya-s-kulturnym-genomom/> (дата обращения 18.04.16)
64. Красилин М.М. Автопортрет в творчестве русских и советских художников. Несброшюр. альбом. Вып. 1. — М.: «Советский художник», 1985. [Электронный ресурс] <http://izoselfportrait.narod.ru/> (дата обращения 20.03.16)

65. Лемхин Н. Откровения Дианы Арбус [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.chayka.org/node/430> (дата обращения 20.04.16)
66. Монтень М. Опыты [Электронный ресурс]. Режим доступа: www.philosophy.ru (дата обращения 1.05.16)
67. Новоселова Ю. «Камера хранения» Вивьен Майер [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://tuizm.ru/persona/vivian-maier.html> (дата обращения 24.04.16)
68. Нохлин Л. Почему не было великих художниц? [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://artaktivist.org/pochemu-ne-bylo-velikix-xudozhnic-chast-1/> (дата обращения 16.04.16)
69. Синди Шерман - мастер постановочной фотографии [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.fotokomok.ru/sindi-sherman-master-postanovочноj-fotografii/> (дата обращения 20.04.16)
70. Микаэла. Вивиан Майер: женские стратегии творчества [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://archives.colta.ru/docs/31551> (дата обращения 20.04.16)
71. Фризо М. Новая история фотографии [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.machina.su/edition/9785901410660/fragments/drawned/> (дата обращения 21.04.16)
72. Berne В. Studio: Cindy Sherman [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/studio-cindy-sherman> (дата обращения 20.04.16)
73. Gallen L. Cindy Sherman on the Films in Carte Blanche: Cindy Sherman [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.moma.org/explore/inside_out/2012/03/30/cindy-sherman-on-the-films-in-carte-blanche-cindy-sherman/ (дата обращения 20.04.16)
74. Maloof J. Unfolding the Vivian Maier mystery. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://vivianmaier.blogspot.ru/2009/10/unfolding-vivian-maier-mystery.html> (дата обращения 20.04.16)
75. Загадка Франчески Вудмен (Francesca Woodman) [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://photopoint.com.ua/066260-zagadka-francheski-vudmen-francesca-woodman/> (дата обращения 20.04.16)

Список иллюстраций

1. Братья Лимбург. Жан Лимбург. Великолепный часослов герцога Беррийского. Январь. 1410—1490, пергамент, гуашь, акварель, позолота, 29 × 21 см, Музей Конде, Шантийи
2. Ли Фрилландер
3. Мартирос Сарьян, Три возраста, 1942, холст, масло. 97 х 146 см, музей Мартироса Сарьяна, Ереван, Армения
4. Микеланджело, Страшный суд (фрагмент) 1537-1541, Сикстинская капелла, Музей Ватикана, Ватикан
5. Ипполит Байар, Автопортрет в виде утопленника, прямой позитивный отпечаток, 1840, французское общество фотографии, Париж
6. Анни Лейбовиц, Эми Шумер, фотография, 2015, собственность Пирелли
7. Люси Хилмер, из серии Костюм на день рождения, 33, фотография, 1978
8. Люси Хилмер, из серии Костюм на день рождения, 49, фотография, 1994
9. Сара Мун, автопортрет, фотография, не датирован
10. Диана Арбус, автопортрет с маленькой дочерью на руках, фотография, 1945
11. Неизвестный художник, Марсия рисует автопортрет с помощью зеркала, манускрипт Джованни Боккаччо, Франция, 1440, Британская библиотека изящных искусств
12. Барбара Лонги, автопортрет в образе святой Екатерины Александрийской, 1589
13. Фрида Кало, автопортрет с терновым венцом и колибри, коллекция Николаса Муррея, центр Гарри Рансона, Техасский университет, 1939
14. Илс Бинг, автопортрет, фотография, 1931
15. Илс Бинг, автопортрет, фотография, 1986
16. Астрид Килшер, автопортрет, фотография, год неизвестен
17. Марианна Бреслау, автопортрет, фотография, год неизвестен
18. Франческа Вудман, без названия, фотография, 1975-80
19. Вивьен Майер, автопортрет, фотография, 1953
20. Синди Шерман, без названия №403, фотография, 2000
21. Франческа Вудман, без названия (серия лебединая песня), фотография, 1978
22. Франческа Вудман, самообман №4, фотография, 1978
23. Синди Шерман, Серия кадры из кинофильмов без названия № 54, фотография, 1980, музей современной искусства, Нью-Йорк

24. Без названия #224 (серия Старые Мастера), фотография, 1990
25. Синди Шерман, без названия #476, фотография, 2008
26. Вивиан Майер, автопортрет, фотография, 1970е
27. Вивиан Майер, автопортрет, фотография, 1953
28. Франческа Вудман, без названия, фотография, 1979-80
29. Вивиан Майер, автопортрет, фотография, 1953
30. Вивиан Майер, автопортрет, фотография, 1955
31. Вивиан Майер, автопортрет, фотография, 1971
32. Синди Шерман, Серия кадры из кинофильмов без названия № 48, фотография, 1979, музей современной искусства, Нью-Йорк
33. Синди Шерман, Серия кадры из кинофильмов без названия № 35, фотография, 1979, музей современной искусства, Нью-Йорк
34. Синди Шерман, Серия кадры из кинофильмов без названия № 11, фотография, 1978, музей современной искусства, Нью-Йорк
35. Ясумаса Моримура, диалог с Фридой Кало, 2001
36. Синди Шерман, без названия #209, 1989
37. Франческа Вудман, быть ангелом №1, фотография, 1977
38. Франческа Вудман быть ангелом, фотография, 1976
39. Франческа Вудман, Чарли модель №8, фотография, 1976-77
40. Франческа Вудман, Чарли модель №7, фотография, 1976-77
41. Вивиан Майер, автопортрет, не датировано
42. Вивиан Майер, автопортрет, 1956

Иллюстрации



Рис.1. Братья Лимбург. Жан Лимбург. Великолепный часослов герцога Беррийского. Январь. 1410—1490, пергамент, гуашь, акварель, позолота, 29 × 21 см, Музей Конде, Шантийи



Рис 2. Ли Фрилландер, автопортрет, фотография, 1969

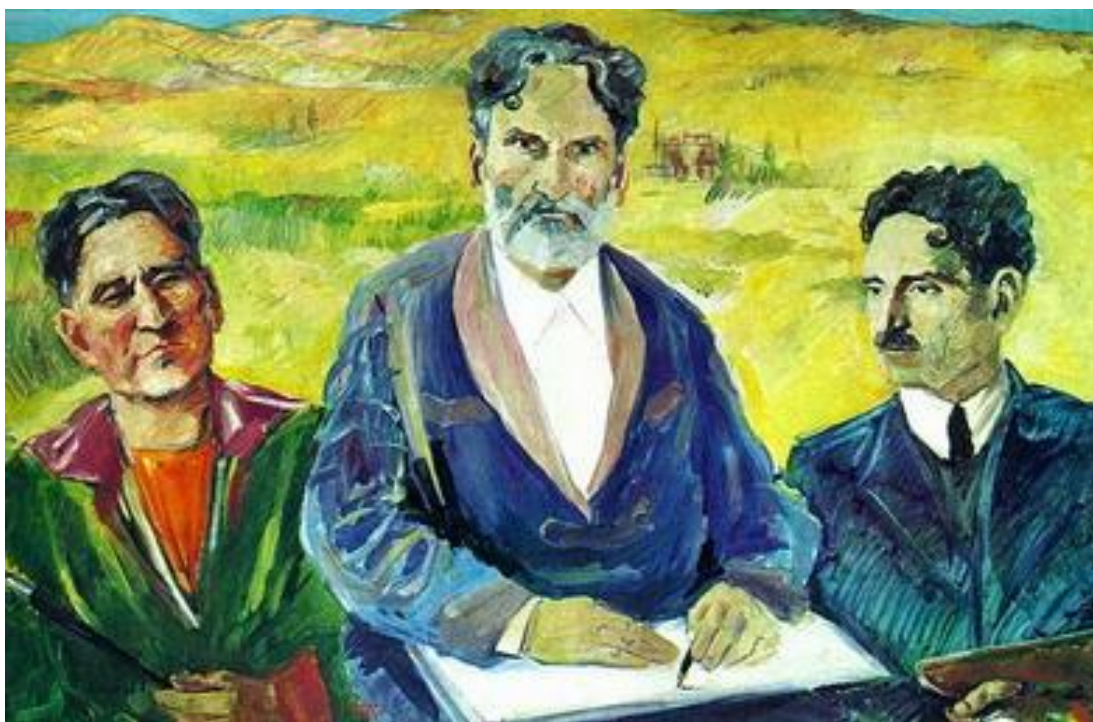


Рис 3. Мартiros Сарьян, Три возраста, 1942, холст, масло. 97 х 146 см, музей Мартirosа Сарьяна, Ереван, Армения

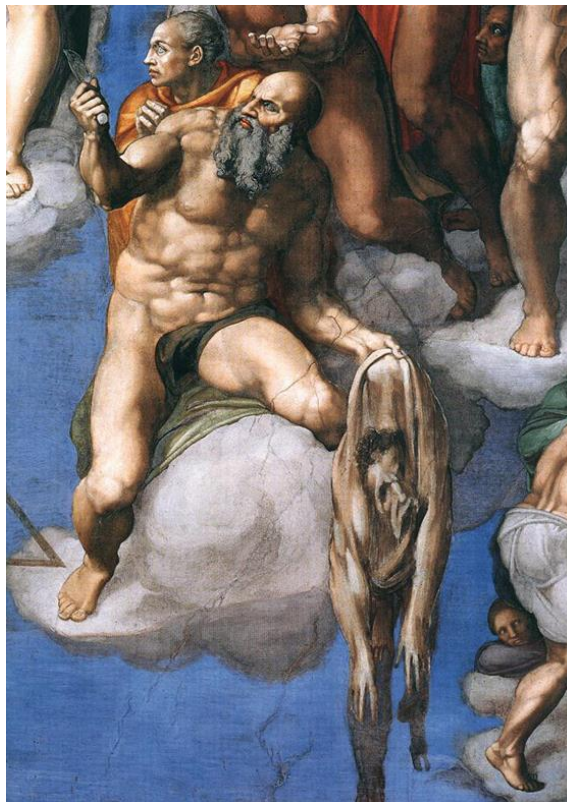


Рис4. Микеланджело, Страшный суд (фрагмент) 1537-1541, Сикстинская капелла, Музей Ватикана, Ватикан



Рис 5. Ипполит Байар, Автопортрет в виде утопленника, прямой позитивный отпечаток, 1840, французское общество фотографии, Париж



Рис 6.Анни Лейбовиц, Эми Шумер, фотография, 2015, собственность Пирелли



Рис 7.Люси Хилмер, из серии Костюм на день рождения, 33, фотография,1978

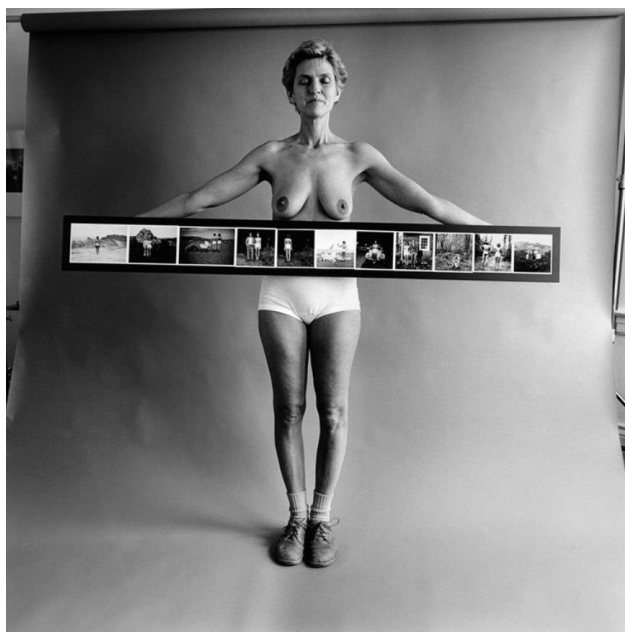


Рис 8.Люси Хилмер, из серии Костюм на день рождения, 49, фотография, 1994



Рис 9. Сара Мун, автопортрет, фотография, не датирован



Рис 10. Диана Арбус, автопортрет с маленькой дочерью на руках, фотография, 1945

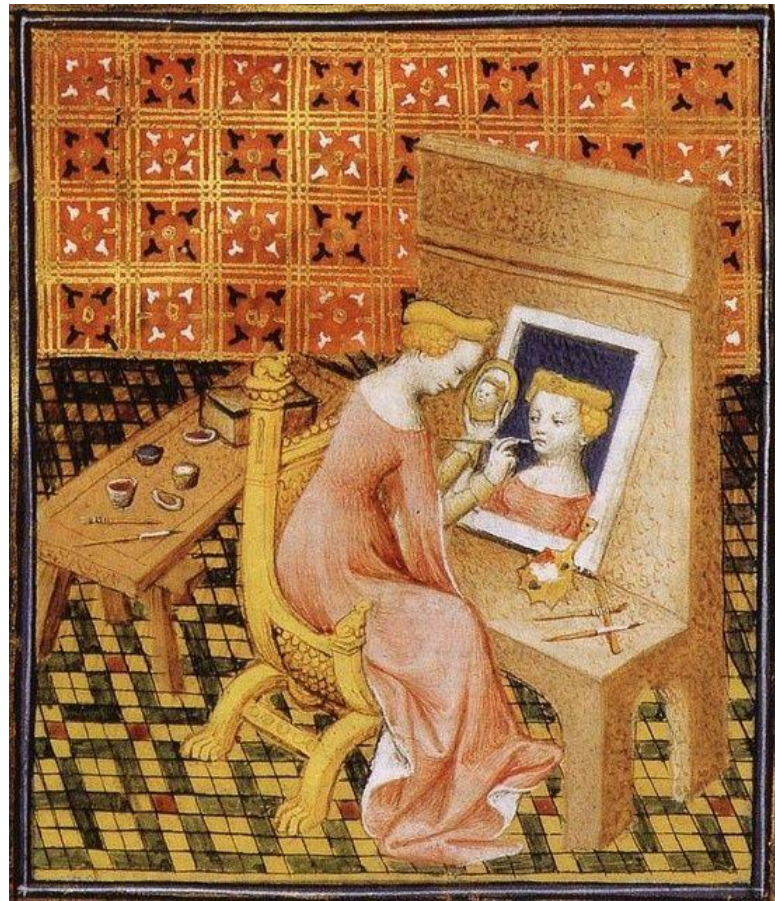


Рис 11. Неизвестный художник, Марсия рисует автопортрет с помощью зеркала, манускрипт Джованни Боккаччо, Франция, 1440, Британская библиотека изящных искусств



Рис 12. Барбара Лонги, автопортрет в образе святой Екатерины Александрийской, 1589

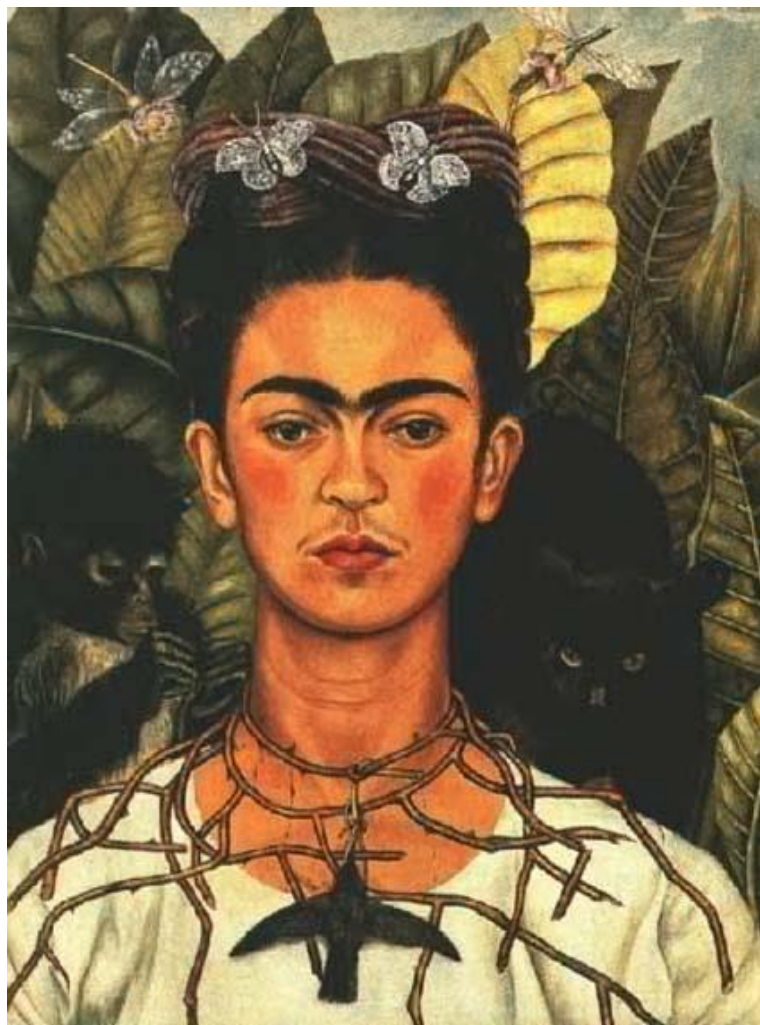


Рис 13. Фрида Кало, автопортрет с терновым венцом и колибри, коллекция Николаса Мурея, центр Гарри Рансона, Техаский университет, 1939



Рис 14. Илс Бинг, автопортрет, фотография, 1931



Рис 15. Илс Бинг, автопортрет, фотография, 1986



Рис 16. Астрид Килшер, автопортрет, фотография, год неизвестен



Рис 17. Марианна Бреслау, автопортрет, фотография, год неизвестен



Рис 18. Франческа Вудман, без названия, фотография, 1975-80



Рис 19. Вивьен Майер, автопортрет, фотография, 1953



Рис 20. Синди Шерман, без названия №403, фотография, 2000



. Рис 21. Франческа Вудман, без названия (серия лебединая песня), фотография, 1978



Рис 22. Франческа Вудман, самообман №4, фотография, 1978



Рис 23. Синди Шерман, Серия кадры из кинофильмов без названия № 54, фотография, 1980, музей современной искусства, Нью Йорк



Рис 24. Без названия #224 (серия Старые Мастера), фотография, 1990



Рис 25. Синди Шерман, без названия #476, фотография, 2008



Рис 26. Вивиан Майер, автопортрет, фотография, 1970е



Рис 27. Вивиан Майер, автопортрет, фотография, 1953



Рис 28. Франческа Вудман, без названия, фотография, 1979-80



Рис 29. Вивиан Майер, автопортрет, фотография, 1953



Рис 30. Вивиан Майер, автопортрет, фотография, 1955



Рис 31. Вивиан Майер, автопортрет, фотография, 1971



Рис 32. Синди Шерман, Серия кадры из кинофильмов без названия № 48, фотография, 1979, музей современной искусства, Нью-Йорк



Рис 33. Синди Шерман, Серия кадры из кинофильмов без названия № 35, фотография, 1979, музей современной искусства, Нью-Йорк

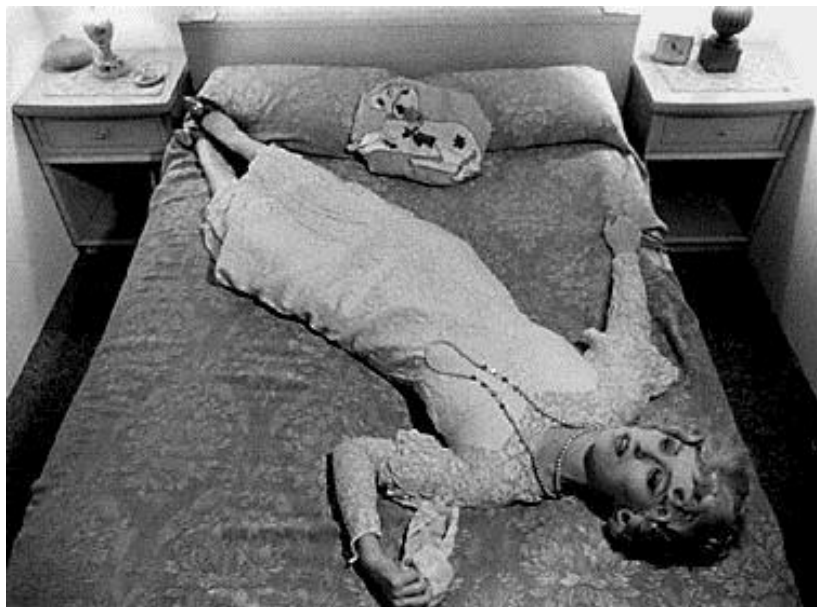


Рис 34. Синди Шерман, Серия кадры из кинофильмов без названия № 11, фотография, 1978, музей современной искусства, Нью-Йорк



Рис 35. Ясумаса Моримура, диалог с Фридой Кало, фотография, 2001



Рис 36. Синди Шерман, без названия #209 , фотография, 1989



Рис 37. Франческа Вудман, быть ангелом №1, фотография, 1977



Рис 38. Франческа Вудман, быть ангелом, фотография, 1976



Рис 39. Франческа Вудман, Чарли модель №8, фотография, 1976-77



Рис 40. Франческа Вудман, Чарли модель №7, фотография, 1976-77



Рис 41. Вивиан Майер, автопортрет, не датировано, фотография



Рис 42. Вивиан Майер, автопортрет, 1956, фотография

